Pr.VASILE GRĂJDIAN

ORALITATEA
cântării bisericeşti din Ardeal

Volumul 2

Editura „ASTRA Museum” Sibiu

Pr.Vasile Grăjdian

ORALITATEA cântării bisericești din Ardeal

Volumul 2

ISBN 973-651-778-0
ISBN 978-606-733-134-9

Pr.VASILE GRĂJDIAN

ORALITATEA
cântării bisericeşti din Ardeal

Volumul 2

Tipărit cu binecuvântarea
ÎPS Dr. LAURENȚIU Streza
Arhiepiscopul Sibiului
și Mitropolitul Ardealului

Editura „ASTRA Museum” Sibiu
2016

Referenți: Pr. Prof. Dr. Dorin Oancea
Pr. Lect. Dr. Sorin Dobre

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
GRĂJDIAN, VASILE
Oralitatea cântării bisericeşti din Ardeal : [studii] / Vasile Grăjdian. - Sibiu; Editura Universității "Lucian Blaga" din Sibiu, 2004
vol.
ISBN 973-651-778-0
Vol. 2. - Sibiu : Astra Museum, 2016. - ISBN 978-606-733-134-9

783(498.4):281.95
783(498)

EDITURA UNIVERSITĂŢII „LUCIAN BLAGA“ SIBIU
Bd-ul Victoriei, nr.10, Sibiu 550024, România; Tel./Fax ++4 0269 21 01 22

EDITURA Astra Museum SIBIU
Piaţa Mică, nr. 11, Sibiu, 550182, România;
Tel. ++4 0269202400, Fax ++4 0269202411, office@muzeulastra.ro

CUPRINS

CUVÂNT ÎNAINTE

Volumul de față reprezintă continuarea unui prim volum privind *Oralitatea cântării bisericești din Ardeal*, publicat în urmă cu 12 ani la Sibiu*. Și gruparea studiilor în cadrul său urmează oarecum structura primului volum.

Oralitatea cântării liturgice în Biserica Ortodoxă constituie un univers fascinant pentru cercetătorul atent, documentele sonore înregistrate în parohiile ortodoxe românești descoperindu-se adesea ca fiind adevărate și neprețuite nestemate ale tezaurului Tradiției bisericești.

Prima parte a cărții cuprinde studiile al căror domeniu de interes, *Oralitatea cântării bisericești din Ardeal,* a dat și titlul generic al celor două volume. Față de primul volum, s-a încercat o lărgire și o diversificare a perspectivelor de abordare a oralității cântării bisericești tradiționale din parohiile ortodoxe ardelenești (/din sudul Transilvaniei).

Studiile părții a doua, despre *Cântarea liturgică în Biserica Ortodoxă Română*, delimitează cadrul bisericesc, istoric și cultural mai general în care își află locul și cazul particular, bine individualizat, al cântării bisericești din Ardeal.

În sfârșit, *Traducerile și rezumatele* în unele limbi de circulație din ultima parte a volumului sunt menite să faciliteze difuzarea informației relevante cuprinse în studiile prezentului volum dincolo de barierele lingvistice.

Preot Vasile Grăjdian
Sibiu 2016

* Vasile Grăjdian, *Oralitatea cântării bisericeşti din Ardeal*, Editura Universităţii "Lucian Blaga" Sibiu, 2004 (ISBN 973-651-778-0).

A. ORALITATEA CÂNTĂRII BISERICEȘTI DIN ARDEAL

CONCLUZII LA ÎNCHEIEREA UNUI PROIECT DE CERCETARE A ORALITĂŢII CÂNTĂRII BISERICEŞTI DE ORIGINE BIZANTINĂ DIN SUDUL TRANSILVANIEI

I. Cercetări actuale privind oralitatea cântării bisericeşti din Ardeal[1]

În perioada 2002-2004, un colectiv de cercetare al Facultăţii de Teologie „Andrei Şaguna" a Universităţii „Lucian Blaga" din Sibiu – format din Pr.prof.univ.dr.VASILE GRĂJDIAN (director de proiect), Lect.univ.drd. SORIN DOBRE, Prep.Ing.CORINA GRECU şi Bibliotecar-Arhivist Ing.IULIANA STREZA – a obţinut o serie de granturi MEC-CNCSIS (Ministerul Educaţiei şi Cercetării - Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice din Învăţământul Superior, granturi nr.290/2002, 368/2003, 368/2004) pentru finanţarea proiectului Cercetarea sistematică şi valorificarea tezaurului de oralitate al cântării de strană din bisericile Arhiepiscopiei Sibiului.

Obiectivul general al proiectului, enunţat rezumativ chiar în titlul acestuia, priveşte *cercetarea sistematică şi valorificarea variantelor cântării bisericeşti tradiţionale (de strană) din Ardeal, cultivate în bisericile de pe cuprinsul Arhiepiscopiei Sibiului*. Acest obiectiv general s-a concretizează în câteva **obiective specifice:**

- Identificarea şi *catalogarea cântăreţilor* bisericeşti (raportori) de pe cuprinsul Arhiepiscopiei Sibiului (după vârstă, pregătire, mediu rural sau urban etc.)
- *Culegerea unui volum cât mai mare al variantelor de cântare* bisericească tradiţională din bisericile Arhiepiscopiei Sibiului

[1] Aspecte parţiale din acest studiu pot fi regăsite în Pr.Grăjdian Vasile, *Lucrări publicate în cadrul proiectului "Cercetarea sistematică şi valorificarea tezaurului de oralitate al cântării de strană din bisericile Arhiepiscopiei Sibiului"*, studiu prezentat în cadrul celui de *Al 11-lea congres internaţional de muzică bizantină*, Iaşi, 3-6 mai 2004, publicat în "Acta Musicae Byzantinae", Iaşi, Vol.VIII, 2005, p.141-146.

- *Trierea (selectarea) variantelor de cântare culese* şi realizarea unei *Arhive sonore* (fonotecă) *şi multimedia*, pe suport digital (CD şi DVD), cuprinzând cântările culese, secvenţe video, fotografii digitale, alte informaţii, în paralel cu producerea unor *CD-uri audio* antologice, cu exemple muzicale valoroase din punct de vedere artistic.
- *Transcrierea şi analiza* muzicologică sistematică a unora dintre variantele de cântare culese.
- Elaborarea unor *materiale de prezentare* a rezultatelor cercetării: studii, comunicări ştiinţifice, monografii, cataloage etc.
- Alcătuirea unei *baze de date*, care să permită accesul eficient la informaţiile obţinute în cadrul proiectul de cercetare, utilizabilă şi pentru cercetări viitoare.
- Introducerea unor date sintetice ale rezultatelor cercetării în programele de învăţământ ale de învăţământ teologic.

Pentru atingerea obiectivelor cercetării s-au desfăşurat o serie de *activităţi specifice*, pe baza unei *metodologii* elaborate anterior, perfecţionate apoi pe parcursul cercetării. Activităţile respective pot fi încadrate într-o serie de *etape* parcurse în desfăşurarea proiectului:

a. O primă etapă, de pregătire a cercetării, a privit efectuarea unor studii statistice asupra structurii corpului de cântăreţi bisericeşti din Arhiepiscopia Sibiului, pentru a determina, între altele, priorităţile cercetării în teren. Pe baza unui **recensământ al cântăreţilor**, realizat cu ajutorul *şematism*-ului publicat în *Îndrumătorul bisericesc* pentru anul 2001 (Tiparul Tipografiei Eparhiale, Sibiu, p.222-244), s-a constatat existenţa unui număr de cca. **477 cântăreţi** în cele din 8 protopopiate (cu 447 parohii) ale Arhiepiscopiei Sibiului. Printr-un dialog continuu cu preoţii şi cântăreţii parohiilor s-a stabilit o **agendă (calendar) a întâlnirilor de culegere a documentelor muzicale şi a informaţiilor însoţitoare** şi s-a iniţiat o mică **bază de date,** cuprinzând datele de contact ale cântăreţilor-informatori (adrese exacte, telefoane) şi unele date biografice şi profesionale (vârsta şi vechimea ca şi cântăreţi), urmând ca alte informaţii să fie adăugate în urma întâlnirilor directe.

Pe parcursul anilor care a au urmat (2002-2005) a continuat precizarea priorităţilor cercetării în teren, continuându-se dialogul cu preoţii şi cântăreţii parohiilor şi **actualizându-se periodic agenda (calendarul)** întâlnirilor de culegere a documentelor muzicale şi a informaţiilor însoţitoare, actualizându-se corespunzător **şi baza de date.**

b. Etapa a doua, de culegere a documentelor muzicale şi a altor informaţii adiţionale, **a început în luna iunie 2002**, odată cu anunţarea aprobării proiectului de către Ministerul Educaţiei şi Cercetării.

Pentru început, s-a stabilit ca o prioritate culegerea documentelor sonore de la *cântăreţii bătrâni şi din mediul rural*. Direcţiile urmărite în activitatea de culegere au fost: **a**.glasurile bisericeşti, **b.**cântările la Sf.Litughie, **c.**cântări la Taine şi Ierurgii, **d.**cântări la Sărbători, **e.**irmoase (Axioane), **f.**podobii, **g.**pricesne, **h.**alte cântări bisericeşti.

Deplasările pentru *culegerea documentelor sonore* au fost efectuate de către directorul de proiect Pr.prof.univ.dr.Vasile Grăjdian şi Lect.univ.drd.Dobre Sorin. Perodic (săptămânal şi lunar) s-au făcut evaluări ale activităţilor desfăşurate.

În perioada **iunie 2002-februarie 2005** s-au efectuat **peste 100 de deplasări** în Protopopiatele Sibiu, Sălişte, Agnita, Braşov şi Râşnov, înregistrându-se **peste 3500 de minute** de documente *sonore* (în formă brută aflându-se pe **cca 45 casete audio** şi **mai multe zeci de minidisk-uri**), echivalentul a peste.**3000 de exemple** de cântare. S-au realizat totodată peste **100 secvenţe video** şi cca.**300 fotografii** (pe suport digital), referitoare la cca.**100 de cântăreţi.**

c. Etapa a treia de cercetare, cea de *triere şi selectare a variantelor de cântare culese* şi de realizare a unei *arhive sonore* (fonotecă) şi *multi-media* pe suport digital (CD şi DVD), a început aproape concomitent cu etapa a doua (cea de culegere), **această etapă continuând** pe măsura culegerii în teren de noi documente.

În această etapă, mult mai laborioasă, timpul alocat procesării materialului cules a fost de cca.două-trei ori mai mare decât cel necesitat de culegerea propriu-zisă şi la activităţile acestei etape au participat toţi membrii echipei de cercetare. **Până în luna februarie 2005** au fost finalizate **99 CD-uri multimedia** ale arhivei, cuprinzând exemple muzicale, imagini video şi fotografii.

Pentru siguranţa păstrării informaţiei, ***CD-urile multimedia există redundant, în câte trei exemplare***, pe material de arhivare (CD-R) diferit - provenind de la firme diferite. Tot pentru siguranţa arhivării şi totodată pentru facilitarea accesului la informaţia muzicală arhivată, a fost realizată şi o **serie paralelă de CD-uri audio,** de ***câte două exemplare CD-uri audio*** pentru fiecare CD al seriei multimedia (de 99 CD).

S-au finalizat de asemenea câteva **CD-uri demonstrative** cu selecţiuni **video-foto** sau alte CD-uri cu exemplele **audio comprimate** în format Mp3, fiecare dintre acestea din urmă cuprinzând echivalentul a 12-14

CD-uri audio normale. Un **CD audio** cu caracter de ***Antologie*** a adunat într-o primă variantă a sa 26 de cântări selecţionate cu titlu demonstrativ, pentru a însoţi vol.I al lucrării „Cântăreţi bisericeşti din Ardeal” (Sibiu 2003). O a doua versiune a acestei ***Antologii***, care urmează să fie finalizată în cursul anului 2005, va cuprinde peste 70 de exemple de cântări.

d. Etapa a patra, cea *a analizelor muzicologice şi etnologice avansate*, care poate începe odată cu adunarea unei cantităţi suficiente de material cules, a început relativ mai târziu, abia în **toamna anului 2002** (**septembrie**), fiind **în curs de desfăşurare**.

Unele dintre direcţiile urmărite sunt aceleaşi cu cele ale etapei de culegere: **a.**glasurile bisericeşti, **b.**cântările la Sf.Litughie, **c.**cântări la Taine şi Ierurgii, **d.**cântări la Sărbători, **e.**irmoase (Axioane), **f.**podobii, **g.**pricesne, **h.**alte cântări bisericeşti - după transcrierea unor înregistrări selectate studiindu-se structurile muzicale (scări, formule melodice, cadenţe etc.), elementele de agogică, ritmică etc., împreună cu elemente de stil interpretativ, de tehnică vocală etc., în vederea elaborării unor prime *lucrări, cuprinzând rezultate parţiale ale cercetări.* Dintre acestea unele au fost deja prezentate la simpozioane sau congrese naţionale şi internaţionale, fiind şi publicate în reviste de specialitate, altele urmează a fi prezentate şi publicate în cursul anului 2005.

e. În ceea ce priveşte **a cincea etapă**, cea de elaborare a unor lucrări care să prezinte rezultatele de sinteză (finale) ale cercetării, aceasta s-a concretizat în publicarea **a trei volume ale lucrării „Cântăreţi din Ardeal”** (**Vol.I**, Sibiu 2003, 238 p.; **Vol.II**, 2004, 221 p., **Vol.III**, 2005, 260 p.), cuprinzând **Catalogul arhivei multimedia** realizate în cadrul proiectului.

Tot în sensul sensul valorificării rezultatelor ***finale*** ale cercetării, a apărut un **volum de studii** privind ***„Oralitatea cântării bisericeşti din Ardeal”*** (Sibiu, 2004, 300 p.).

În continuare *ponderea* diferitelor faze (etape) de cercetare va fi deosebită faţă de cei trei ani ai proiectului, insistându-se asupra prelucrării materialului înregistrat, iar apoi a finalizării şi difuzării/valorificării sub diferite forme a rezultatelor cercetării.

*

Alte câteva **aspecte cu caracter metodologic** este necesar să fie menţionate.

În primul rând este vorba despre *activitatea de organizare a culegerii documentelor* în teren, care a trebuit să ţină seama de o serie de parametri specifici. Astfel, în timpul verii (şi în general în lunile în care se fac lucrări agricole) deplasarea în mediul rural a trebuit să fie făcută fie în

zilele de sărbătoare, fie în zilele ploioase, atunci când cântăreţii de la sate (chiar şi cei în vârstă) nu ies la lucru în câmp. Respectarea acestui principiu (relativ simplu) a fost importantă, deoarece pentru lucrătorii agricoli (cum sunt şi mulţi dintre cântăreţii bisericeşti de la sate) efectuarea la timpul potrivit a muncilor agricole are o absolută întâietate.

În plan financiar, pe parcursul celor trei ani ai cercetării, limitele finanţării au impus *reorganizarea fondurilor disponibile*, în aşa fel încât să fie acoperite prioritar *domeniile esenţiale pentru realizarea proiectului*: este vorba despre dotarea tehnică şi acoperirea deplasărilor în teren, deosebit de numeroase (dar ţinând de specificul proiectului), la care s-au adăugat cheltuielile de valorificare-publicare a rezultatelor, acestea din urmă în creştere de la an la an.

De asemenea, pe parcursul celor trei ani de derulare a proiectului s-a observat cu rigurozitate respectarea *normelor deontologice ale cercetării*, toţi participanţii - echipă de cercetare şi raportori - colaborând în deplină cunoştinţă a scopurilor cercetării şi cu acceptul benevol, garantându-se protejarea deplină a drepturilor şi intereselor personale.

*

În ceea ce priveşte **dotarea tehnică a proiectului**, într-o primă fază (iunie-septembrie 2002), imediat după comunicarea aprobării finanţării pentru proiect, s-a folosit dotarea informatică a Facultăţii de Teologie „Andrei Şaguna”, constând din cele câteva computere folosite la predarea unor elemente de informatică aplicată. În aceste condiţii, eficienţa lucrului a fost destul de redusă, deoarece timpul de utilizare a respectivelor posturi de lucru era adesea împărţit cu alţi utilizatori. Aceasta a demonstrat foarte curând *necesitatea unei utilări informatice dedicate proiectului*, fapt care a devenit posibil abia odată cu prima tranşă a finanţării (15 mil.lei, la începutul lunii octombrie 2002, echivalentul a 30% din finanţarea pentru primul an), când s-a putut achiziţiona o **placă de sunet performantă** (*Creative-Audigy*) şi a unui **inscriptor CD-RW** *TEAC*, ceea ce a dat un impuls hotărâtor activităţilor de procesare şi arhivare a documentelor sonore.

Cu toate acestea, limitele de finanţare impuse pentru mijloacele fixe, inclusiv informatice (25% din valoarea grantului, în cazul nostru cca.12,5 mil.lei pentru primul an/2002) a împiedicat pentru început achiziţionarea şi a unui mijloc de culegere (înregistrare) digitală a sunetului - mini-disc performant sau hard-disk recorder, al cărui preţ se situa la minimum 400-600 Euro. De aceea, „lanţul” de culegere (înregistrare)-procesare-arhivare a fost doar *parţial digitalizat* (adică doar în faza de procesare-arhivare, realizată pe PC-ul dotat cu placa de sunet şi inscriptorul CD), partea iniţială, cea de

culegere (înregistrare) a documentelor sonore fiind în continuare *analogică*. Pentru aceasta din urmă s-au folosit totuşi aparate (împrumutate) de bună calitate: un **casetofon portabil profesional „Marantz" PMD-430 (analogic)** şi apoi şi un **mini-disc „Sony" MZ R 30** (acesta având însă doar ieşire analogică de semnal).

S-a încercat în continuare completarea dotării prin finanţarea pentru următorii ani de cercetare. În cel de-al doilea an/2003 s-a achiziţionat un **HDD-hard disk** de capacitate sporită (40 MB) şi un inscriptor **DVD-RW *„Sony"***, ceea ce a permis lărgirea gamei de suporturi de arhivare a înregistrărilor şi rezultatelor cercetării, prin folosirea de DVD-uri, ca alternativă la CD-urile deja folosite.

O iniţiativă deosebit de valoroasă, venind în mod fericit în completarea înregistrărilor sonore, a fost *realizarea de secvenţe video şi foto*, iniţial cu ajutorul camerei digitale din dotarea Facultăţii de Teologie - **„Sony" DCR-TRV620E**), arhivate împreună cu documentele sonore pe CD-uri multimedia, ulterior şi pe DVD. Şi în acest caz, împărţirea timpului de utilizare a echipamentului cu alte compartimente ale facultăţii a impietat asupra productivităţii muncii la proiect.

În ultimul an/2004, s-a reuşit însă achiziţionarea unei camere video digitală (miniDV) **Panasonic NV-GS11EG**, fapt care a permis continuarea realizării de secvenţe video cu un *echipament dedicat proiectului*. Pe de altă parte, aceasta a dus la rezolvarea, fie şi indirectă, a nevoii unui *echipament digital de înregistrare a sunetului* - noua cameră permiţând între altele şi înregistrarea digitală a sunetului, în parametrii CD-ului audio (44.1 khz şi 16 bit rata de sampling) - ceea ce a permis completarea digitalizării „lanţului" de culegere (înregistrare)-procesare-arhivare.

O atenţie deosebită a fost acordată siguranţei păstrării informaţiei arhivate pe CD-urile multimedia şi audio. Acestea au fost realizate ***redundant, în câte trei exemplare***, materialul de arhivare (CD-R) provenind de la trei firme diferite, dintre cele mai bine cotate de către revistele de specialitate (CHIP etc.), în ceea ce priveşte calitatea şi durabilitatea produselor (*Philips, TDK* etc.).

Tot pentru siguranţa arhivării şi totodată pentru facilitarea accesului la informaţia muzicală arhivată, au mai fost realizate şi ***câte două buc.CD-uri audio din fiecare exemplar*** al seriei multimedia.

O completare fericită în problema siguranţei şi păstrării în timp a materialului arhivat a reprezentat achiziţionarea în ultimul an/2004 a unor suporturi DVD-R, în vederea realizării primelor DVD-uri multimedia. Acestea, pe lângă diversificarea suporturilor de arhivare, prezintă şi

avantajul de a putea inmagazina o cantitate mult mai mare de informaţie, înlesnind totodată difuzarea ulterioară a rezultatelor cercetării.

*

Referitor la **difuzarea rezultatelor cercetării**, s-a încercat elaborarea unei **strategii de valorificare a rezultatelor cercetării**, în sensul integrării acestora într-un *program unitar şi coerent de valorificare*, care să prezinte cât mai complet şi multilateral realitatea cântării bisericeşti de strană din Ardeal.

Cum am amintit deja, finalizarea cercetării s-a concretizat iniţial în elaborarea unor studii punctuale, alături de un prim **volum de sinteză, „Cântăreţi din Ardeal”** (238 p., 2003, apărut cu menţiunea „Cercetări realizate cu sprijinul CNCSIS-MECT”), cuprinzând catalogul arhivei multimedia şi deschizând seria mai multor volume de specialitate. Un prim *CD audio antologic* a însoţit difuzarea vol.I al lucrării în mediile de specialitate. Se intenţionează să se procedeze asemănător şi cu **celelalte două volume ale seriei „Cântăreţi din Ardeal”** (2004-2005), ca şi cu **volumul de studii „Oralitatea cântării bisericeşti din Ardeal”** (2004).

V**ol.I al lucrării „Cântăreţi din Ardeal”,** (realizat într-un prim tiraj restrâns, de doar 90 de exemplare, în anul 2003 - un al doilea tiraj, de completare, de 45 de exemplare, fiind realizat în anul 2004) a fost donat unor biblioteci centrale sau instituţii culturale interesate de cercetările desfăşurate în cadrul prezentului proiect, între care: *Institutul de Etnografie şi Folclor al Academiei Române*, *Muzeul Ţăranului Român*, *Muzeul civlizaţiei populare din Sibiu*, *Secţia Muzicală a Bibliotecii „Astra”* (Sibiu), *Institutul de Istorie a Artei al Academiei* (Bucureşti) etc., fiind primit cu deosebit interes. Se are în vedere, pentru perioada imediat următoare, propunerea volumelor seriei „Cântăreţi din Ardeal” şi unor instituţii culturale din străinătate (biblioteci, institute, muzee, fundaţii), având în profil preocupări din domeniul etnologiei sau al muzicii bisericeşti. Un prim pas a fost făcut odată cu donarea unor exemplare *Universităţii din Oldenburg* şi *Muzeului de Etnologie din Berlin*.

În ceea ce priveşte *distribuirea copiilor* după CD-urile multi-media sau audio ale Arhivei proiectului, aceasta s-a realizat în regim non-profit, urmărindu-se doar recuperarea cheltuielilor ocazionate de realizarea copiilor. Utilizarea copiilor este supusă regimului legislaţiei drepturilor de autor (copy-right), fiind interzisă folosirea lor în scopuri aducătoare de profit şi fiind obligatorie citarea provenienţei lor, respectiv a *Arhivei multi-media* din cadrul *Cabinetului de Muzică* al Facultăţii de Teologie „Andrei Şaguna” a Universităţii „Lucian Blaga” din Sibiu - Proiectul „Cercetarea sistematică şi

valorificarea tezaurului de oralitate al cântării de strană din bisericile Arhiepiscopiei Sibiului", Grant MEC-CNCSIS nr 290/2002 şi nr.368/2003.

*

Preocupările pentru ***aspectele didactice*** în cadrul proiectului a făcut ca numeroase CD-uri audio şi multimedia cuprinzând selecţiuni din arhiva proiectului să fie distribuite în regim non-profit la mai multe zeci de preoţi, cântăreţi sau studenţi teologi, care le-au solicitat în ultimii trei ani.

Rezultatele cercetării şi arhiva multimedia constituie şi suportul unui ***modul de un semestru al programului de Master*** - Specializarea Teologie Practică („Probleme speciale ale cântării în Biserica Ortodoxă Română"), din cadrul Facultăţii de Teologie „Andrei Şaguna" a Universităţii „Lucian Blaga" Sibiu. Există intenţia propunerii şi a altor *sinteze ale rezultatelor cercetării pentru uzul şcolilor cu profil teologic*, seminarii şi facultăţi de teologie din Biserica Ortodoxă Română, în vederea lărgirii şi îmbogăţirii pregătirii din domeniul cântării bisericeşti.

II. Aspecte specifice ale oralităţii cântării bisericeşti din Ardeal

1. Generaţii, „şcoli" şi familii de cântăreţi

De la început trebuie arătat că, deşi intenţia iniţială a fost aceea de a înregistra în primul rând felul de cântare al cântăreţilor în vârstă din mediul rural, atunci când într-o comună au fost întâlniţi mai mulţi cântăreţi, cel mai adesea de vârste diferite, s-a considerat oportun să fie toţi înregistraţi, atât din considerente economice (cu un singur drum se puteau face înregistrări cu doi, sau chiar cu trei cântăreţi), cât şi pentru compararea stilului de cântare a doi sau mai mulţi cântăreţi, care se aflau într-o situaţie de influenţare reciprocă permanentă.

Aşa a fost cazul Comunei Răşinari, unde cei trei cântăreţi (Jianu Ioan, Roman Ioan şi Tătoiu Ioan) reprezentau tot atâtea generaţii, sau situaţia întâlnită în Comuna Sadu, unde cei nu mai puţin de şase cântăreţi (Veştemean Ioan, Ţarălungă Gheorghe, Arcaş Gheorghe, Ivan Constantin, David Simion, Săvoiu Ioan) reprezentau nu numai diferite generaţii, dar formau împreună chiar o adevărată ***„şcoală" sau „academie sătească de muzică bisericească"***, cu efecte benefice, emulative pentru calitatea cântării. De remarcat că între cei din Sadu se număra un cântăreţ mai în vârstă, Ţarălungă Gheorghe, provenind din mediul extracarpatic (Moldova), deci dintr-o zonă a cântării psaltice propriu-zise şi chiar format la *Şcoala de cântăreţi bisericeşti de la Roman* în perioada imediat postbelică (1947-

1951). Felul în care şi-a adaptat stilul de cântare de-a lungul deceniilor petrecute în mediul „cunţănesc” nu poate fi lipsit de interes.

O altă situaţie deosebit de interesantă, care a determinat renunţarea uneori la criteriul (totuşi relativ) al vârstei a fost existenţa unor ***familii de cântăreţi*** (spre exemplu, fraţii Pr.Ciocan Ioan din Sălişte şi Ciocan Constantin din Sibiu) sau chiar a unor adevărate „dinastii de cântăreţi”, în care mai multe generaţii au format o adevărată faimă aparţinătorilor ei. Ar fi de amintit astfel Familia Luca, avându-şi rădăcinile în Ocna Sibiului, din rândurile căreia apar în *Arhiva* proiectului nostru patru membri: soţii Luca Dumitru şi Luca Victoria (din Ocna Sibiului), împreună cu fiii lor, Pr.Luca Dumitru şi Arhid.Luca Simion, aceştia din urmă actualmente locuind şi desfăşurându-şi activitatea la Sibiu. Din păcate, nu a putut fi prezent în *Arhiva* proiectului şi bunicul familiei (decedat), cântăreţul Luca Ioan, care a activat timp de 58 de ani la Biserica cu hramul “Sf.Ioan Botezătorul” din Ocna Sibiului.

Toate acestea descoperă un cadru tradiţional de cultivare şi transmitere a cântării bisericeşti, a cărui importanţă nu este niciodată suficient subliniată.

2. Criteriul „reputaţiei”. Condiţia cântăreţului bisericesc

În cadrul proiectului nu au putut fi trecute cu vederea ***ierarhizările*** inevitabile, existente deja în tagma cântăreţilor bisericeşti, unii dintre ei fiind reputaţi în rândul celorlalţi drept cântăreţi deosebit de buni. Nu trebuie uitat şi faptul că şi dintre preoţi sau diaconi, unii şi-au dobândit acest statut.

De aceea, această categorie de ***cântăreţi bine cunoscuţi***, care constituie de multe ori modele pentru alţii, nu putea să lipsească chiar de la primele înregistrări ale proiectului, aceasta servind şi scopurilor cu caracter didactic avute în vedere pe termen mai lung - în sensul propunerii de modele chiar pentru învăţământul de profil teologic. Şi aceasta explică existenţa înregistrărilor atât a unor cântăreţi, dar şi a unor preoţi şi diaconi slujitori de la Catedrala Mitropolitană din Sibiu, ştiut fiind că întotdeauna s-a încercat ca la centrele episcopale să fie în activitate cântăreţi cât mai buni, oarecum reprezentativi pentru zona respectivă - care să constituie în felul acesa modele, exemple şi pentru cântăreţii din celelalte parohii.

Situaţia acestor cântăreţi este deosebit de interesantă. Pe de o parte, cei mai mulţi dintre ei au făcut şi studii muzicale relativ specializate. Este cazul celor care au urmat cursurile unei *Şcoli Populare de Artă* şi care, prin contactul cu profesori/muzicieni profesionişti, şi-au însuşit o suficient de bună formaţie solfegistică. Aceasta a făcut ca acele cântări care există într-o

versiune scrisă, tipărită - şi este vorba în special de *Cartea de cântări bisericeşti* a lui Dimitrie Cunţan (Sibiu, 1890) - să fie cântate cât mai în conformitate cu textul scris.

Deja faptul „ştiinţei de carte” mai avansate în domeniul muzical pare să fi impus respect şi să constituie un argument în favoarea reputaţiei, mai ales între cântăreţi, unde „volatilitatea” inspiraţiei şi memoriei orale face ca, cel puţin în unele momente (de fapt în cazul cântărilor mai lungi sau mai rar cântate), să se simtă nevoia unor repere melodice şi ritmice mai sigure, mai precise - iar notaţia muzicală, de orice fel ar fi ea, tocmai aceasta promite şi permite, printre altele.

În acelaşi timp însă, fiorul proaspăt al „întorsăturii” melodice apărute în inspiraţia momentului este aşteptat de marea masă a ascultătorilor, educate în acest *spirit* printr-o îndelungată tradiţie a prezenţei reale, adevărate a inspiraţiei Duhului în cântare, în general - şi în special în cântarea liturgică, în cântarea slujbelor Bisericii. De aceea, chiar cântăreţii „cărturari” trebuie să răspundă acestei aşteptări printr-un compromis între respectarea „literei” partiturii şi respectarea „stilului” popular, ceea ce la modul concret se observă îndeosebi prin adăugarea mai mult sau mai puţin „măsurată” de ornamente, menite însă să nu impieteze prea mult asupra „liniei” scriiturii muzicale. Depărtarea de la parohiile de „centru”, de oraş, înspre mediul sătesc, pare să fie determinantă în ceea ce priveşte creşterea numărului şi amplitudinii ornamentelor, până la a influenţa din când în când şi din ce în ce mai mult însăşi modelul melodic de referinţă (cel scris). În studiul *Irmosul Învierii în variante orale actuale ale cântării bisericeşti de strană din Ardeal*[2] s-a încercat să se evidenţieze pentru o primă grupă de cântăreţi tocmai acest fenomen.

Astfel, reputaţia unui cântăreţ bisericesc (în Ardeal) nu ţine, la modul direct şi simplu, doar de eventuala lui pregătire muzicală (în speţă solfegistică), ci, în egală măsură, şi de încadrarea acestei ştiinţe în ambientul, în mediul tradiţional al cântării bisericeşti. Talentul, inteligenţa muzicală (şi generală), ca şi o bună ucenicie pe lângă cântăreţi bătrâni ajută mult ca acest compromis între „cărturărie” şi creativitatea orală să fie cât mai bun.

Desigur, există şi alte calităţi care „fac” reputaţia unui bun cântăreţ. Între acestea sunt uşor de remarcat ***calităţile vocale***. (Ceea ce îndeobşte se

---

[2] Pr.Grăjdian Vasile, *Irmosul Învierii în variante orale actuale ale cântării bisericeşti de strană din Ardeal*, studiu publicat în “Acta Musicae Byzantinae” (Iaşi), vol.VII, mai, 2004, p.137-156.

numeşte „ureche muzicală” este o calitate oarecum de la sine înţeleasă, de aceea nu vom insista asupra ei.)

O **voce bună** atrage de la început atenţia, şi în orice situaţie. „Bună” poate însemna, în primul rând, **puternică**. În lipsa obişnuită a mijloacelor moderne de amplificare în multe biserici, sau în situaţia slujbelor în aer liber, o voce puternică este o calitate apreciată şi dă „marcă” şi reputaţie de cântăreţ posesorului ei. Dacă la aceasta se adaugă şi un **timbru plăcut**, reputaţia respectivă este întărită.

Dar la fel de folositoare sunt şi o serie de ***calităţi muzicale*** generale, fără de care dotarea vocală singură este „goală”, lipsită de substanţă.

„(C)harisma” muzicală (nu doar vocală) este o calitate sau o realitate mai greu de definit şi nu se referă neapărat la o (c)harismă *personală* în general. Este cazul acelor cântăreţi care, între alte persoane pot trece neobservaţi, dar care, în clipa cântării lor, fac să se aştearnă în jurul lor o linişte plină de respect şi uimire.

Tot în legătură cu acest aspect al (c)harismei, o altă categorie o reprezintă cântăreţii „simpatici”, agreabili, a căror harismă personală mai generală poate compensa chiar şi o eventuală lipsă a unui talent deosebit sau a unei harisme muzicale propriu-zise şi autentice. Dacă sunt prezente şi calităţi muzicale, situaţia este cu atât mai fericită.

Personalitatea, echilibrul, conduita morală, chiar poziţia sa socială de om gospodar între ceilalţi membri de bază ai comunităţii, toate acestea contribuie şi ele la întărirea prestigiului cântăreţului bisericesc şi explică de ce mulţi copii şi tineri se apropie cu încredere de strană, pentru a face o ucenicie îndelungată pe lângă cel care „ştie” mai mult decât alţii despre tainele cântării dumnezeieşti.

De asemenea, nu întâmplător, marea majoritate a cântăreţilor bisericeşti sunt capi de familie, iar în cazul celor în vârstă, nu de puţine ori constituie adevărate exemple de familii patriarhale.

De aceea se poate spune că, alături de preot sau învăţător, cântăreţul bisericesc reprezintă în parohie - şi nu numai la ţară - un adevărat element de cultură şi educaţie, nu neapărat din perspectiva vreunor „diplome” dobândite la vreo şcoală „sistematică”, ci prin faptul „întrupării” inspirate a unor adevărate miracole muzical-artistice în actul cântării bisericeşti - ţinând astfel trează conştiinţa frumosului divin în cadrul comunităţii, printr-o activităţi desfăşurată săptămână de săptămână şi, cel mai adesea, de-a lungul mai multor decenii de viaţă.

3. Oralitate şi uniformizare. Raportul cu notaţia muzicală

Unul dintre cele mai interesante aspecte observate în cursul cercetărilor a fost raportul dintre fenomenul oralităţii cântării bisericeşti şi variantele „scrise” (în notaţie muzicală) existente deja.

Pentru cântarea bisericească din Ardeal, desigur, prima şi cea mai importantă referinţă este „Cartea de cântări bisericeşti” a lui Dimitrie Cunţanu (Sibiu, 1890)[3]. Cei mai mulţi dintre cântăreţii bisericeşti o cunosc, ea existând în majoritatea bisericilor, în diferite ediţii, chiar dacă raportarea strict solfegistică la ea este, cel mai adesea, relativă. Excepţiile de la acest „relativism” al raportării sunt cântăreţii care au o formaţie solfegistică mai sistematică – destul de puţini însă la număr. Aceştia sunt cei care se ţin foarte aproape de „litera” cărţii lui Cunţan.

Dintre ceilalţi, care au învăţat cântările doar oral, „după ureche”, unii au încercat un progres profesional, adesea autodidact, prin însuşirea, chiar tardivă, a cunoştinţelor de solfegiu. Uneori, un instrument muzical la îndemână (ghitară, clarinet, acordeon sau, mai nou orga electronică), însuşit rudimentar de la vreo cunoştinţă, a servit orientării acustice. Trebuie remarcat însă că, în acest din urmă caz, poate exista o influenţă a structurilor intonaţionale ale instrumentului, de factură mai mult sau mai puţin temperată.

În general, în ceea ce priveşte raportul cu notaţia muzicală a cântării bisericeşti din Ardeal (şi foarte probabil nu numai aici), se poate spune că orice tipăritură muzicală impusă de o autoritate bisericească creează un „centru” sau un „pol” de uniformizare a cântării bisericeşti. Aşa a fost cazul cărţii lui D.Cunţan în Ardeal după 1890 şi aşa s-a întâmplat după 1950 cu tipăriturile uniformizate ale Patriarhiei Române[4], pentru întreaga Biserică Ortodoxă Română – în particular şi în Ardeal. Dar aceasta nu a făcut ca fenomenul oralităţii cântării bisericeşti să înceteze, ci, aşa cum au arătat cercetările în teren, chiar şi unele dintre modelele uniformizate cele mai recente constituie încă un „pretext melodic” pentru viitoare variante orale.

---

[3] Dimitrie Cunţanu, *Cântările bisericesci - după melodiile celor opt glasuri ale sfintei biserici ortodoxe, culese, puse pe note şi arangeate de Dimitrie Cunţanu, Profesor la seminarul "andreian" arhidiecesan*, Sibiu, ed.I, 1890, Editura autorului, Imprimăria de musicalii Jos.Eberle şi Co., Viena, VII.

[4] Prof.Nicolae Lungu, Protodiac.Anton Uncu, *Cântările Sfintei Liturghii şi cântări la cateheze,* Edit.Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1951; Prof.Nicolae Lungu, Pr.Prof.Grigore Costea, Prof.Ion Croitoru, *Anastasimatarul uniformizat: Vecernierul*, Edit.Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1953 (ed.II, 1974); Prof.Nicolae Lungu, Pr.Prof.Grigore Costea, Pr.Prof.Dr.Ene Branişte, *Anastasimatarul uniformizat: Utrenierul*, Edit.Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1954 (ed.II, 1974) etc.

În acest sens şi pentru a da numai un exemplu, poate stârni sinceră uimire prelucrarea orală a unei cântări uniformizate simple, repetitive şi arhicunoscute, aşa cum este „Sfinte Dumnezeule”, dintre cântările de la Sfânta Liturghie, în interpretarea cântăreţului Micu Ioan din Sălişte - CD nr.38 din *Arhiva Cabinetului de Muzică* al Facultăţii de Teologie „Andrei Şaguna” din Sibiu.

Acesta şi numeroase alte exemple par să sugereze o relaţie mult mai complexă şi reciprocă între variantele scrise/tipărite şi cele orale ale cântării bisericeşti, în sensul în care variantele tradiţionale ale cântării *(tran)scrise* la un moment dat (eventual tot după unele modele tradiţionale *orale*) pot constitui la rândul lor un alt punct de plecare pentru evoluţii orale ulterioare, colective, ale cântării bisericeşti.

Aceste evoluţii par să se desfăşoare, cel mai probabil, foarte lent, în perioade mari de timp, peste generaţii.

III. Valoarea oralităţii cântării bisericeşti. O înţelegere mai profundă şi mai largă a *unităţii bisericeşti* a cântării

Constatarea unei mari diversităţi orale a cântării de strană naşte inevitabil întrebări asupra sensului şi valorii acestei realităţi. Şi ne putem referi atât la o valoare de ordin *artistic*, dar şi la valoarea de ordin *bisericesc*, poate mult mai importantă.

În primul rând, referitor la ***valoarea artistică***, marea bogăţie orală a cântării de strană pare să răspundă unei nevoi cultural-artistice profunde a credincioşilor din parohii, în sensul în care devenirea vie a cântării orale „hrăneşte” simţul estetic al participanţilor la cântare, interpreţi şi ascultători, prin formele melodice născute dintr-o autentică şi actuală inspiraţie.

Din celălalt punct de vedere, al ***valorii bisericeşti***, aceasta se referă la *locul de săvârşire al cântării*, care este Biserica, sub toate aspectele ei, şi care depăşeşte nemăsurat simpla „localizare spaţială”. Este vorba despre *locul cântării în cadrul slujbelor dumnezeieşti*, care privesc mântuirea şi rosturile fundamnetale ale omului. În ultimă instanţă, acest aspect „covârşeşte” nemăsurat aspectul artistic.

Tot referitor la aspectul de valoare bisericească, poate fi interesantă asocierea acesteia cu preocupările pentru *uniformizarea* cântării bisericeşti, care mai ales în ultimele decenii a fost considerată ca o expresie (prin cântare) a *unităţii bisericeşti*, fiind menită să favorizeze *comuniunea*

eclezială – ceea ce finalmente a condus la elaborarea culegerilor de cântări uniformizate amintite mai înainte[5].

Diversitatea cântării bisericeşti de factură orală poate da o impresie contrară, de „lipsă de unitate”, cu un reflex eventual în unitatea bisericească. Pentru a putea progresa în înţelegerea cât mai corectă a raportului dintre oralitate şi unitate, trebuie făcută o scurtă paranteză privind relaţia dintre „unitatea (de formă) văzută” şi „unitatea de duh” în Biserică, observând că o *uniformitate în plan formal nu înseamnă sau nu creează în mod automat unitate bisericească*, deşi este posibil să o favorizeze (în anumite condiţii). Pentru a da un exemplu, interesul practic al unor catolici pentru respectarea riguroasă a ritului bizantin (Mănăstirile Niederaltaich în Germania sau Chevtogne în Belgia) poate fi expresia unei dorinţe de unitate, dar nu este singura condiţie pentru comuniune. Ca să nu mai vorbim de cazul greco-catolic, unde unitate cultică nu împiedică separarea de Biserica Ortodoxă.

Aceste consideraţii ne conduc inevitabil către o înţelegere mai nuanţată a *unităţii bisericeşti, reflectată în (şi prin) cântare*. Astfel, şi fără a-i nega în vreun fel virtuţile evidente, poate că uniformizarea nu ar trebui totuşi considerată neapărat şi la modul simplist drept unica soluţie „finală”, definitivă, în această privinţă.

Experienţa oralităţii cântării bisericeşti din Ardeal pare să ne conducă spre înţelegerea posibilităţii existenţei unei *expresii a unităţii bisericeşti* nu doar printr-o *uniformitate* muzicală (căutată printr-o *uniformizare* cu caracter mai mult sau mai puţin tehnic), ci şi (şi mai ales) prin definirea unui concept al *unităţii stilistice în cântarea bisericească*. *Stilul* poate însemna atât prezenţa unor elemente comune, relativ constante (o *relativă* uniformizare/-tate) în domeniul formelor, dar mai poate însemna totodată şi un „spirit” care animă cultivarea predilectă a unui anume „corpus” de forme – iar pentru că suntem în domeniul bisericesc mai răsăritean, se poate vorbi despre o dimensiune duhovnicească.

Acest spirit comun, la modul curent, este acela care face ca unii cântăreţi, altfel destul de deosebiţi în cântare, să se recunoască între ei ca făcând parte din familia aceluiaşi fel sau „stil” de cântare – în cazul nostru cel ardelenesc, transilvan, „cunţan”. Şi aceasta este ceea ce descoperă o valoare bisericească specifică a acestei cântări.

*

Pentru a încerca o concluzie cu caracter mai general, se poate spune despre cântarea bisericească de factură orală din Transilvania că aceasta,

---

[5] *Ibidem.*

dincolo de faptul că reprezintă o parte a tezaurului cultural românesc, este totodată – şi mai ales – o parte a Tradiţiei bisericeşti deosebit de importantă pentru definirea identităţii spirituale a poporului român, necesitând în continuare o aprofundare cu unelte metodologice adecvate complexităţii şi rafinamentului său specific.

LUCRĂRI PUBLICATE ÎN CADRUL PROIECTULUI

Anul I (2002)

1. Grăjdian Vasile, *Elemente de oralitate în cartea de cântări bisericeşti a lui D.Cunţanu (Sibiu, 1890)*, publicat în “Acta Musicae Byzantinae” (Iaşi), vol.IV, mai, 2002, p.182-187.
2. Idem, *Cercetarea oralităţii în cântarea ortodoxă din Ardeal*, studiu prezentat în cadrul Congresului internaţional de muzicologie bizantină, Bucureşti, 17-20 oct.2002, în curs de publicare.
3. Idem, *“Românirea“ de factură folclorică în cântarea bisericească de origine bizantină din Ardeal (aspecte ale glasului VI)*, (17p.) studiu prezentat în cadrul Simpozionului internaţional de muzicologie bizantină de la Piatra-Neamţ, 29-30 noiembrie 2002, în curs de publicare.
4. Idem,. *Cercetarea sistematică şi valorificarea tezaurului de oralitate al cântării de strană din bisericile Arhiepiscopiei Sibiului* (11p.), studiu publicat în "Anuarul academic" 2001/2002 al Facultăţii de Teologie "Andrei Şaguna" a Universităţii “Lucian Blaga” din Sibiu.

Anul II (2003)

5. Pr.Grăjdian Vasile, Dobre Sorin, *Cântăreţi bisericeşti din Ardeal*, Vol.I, Editura Universităţii “Lucian Blaga”, Sibiu, 2003, 238p. (ISBN 973-651-618-0; ISBN 973-651-619-9).
6. Pr.Grăjdian Vasile, *Câteva aspecte actuale de oralitate în cântarea bisericească din Ardeal*, studiu prezentat în cadrul celui de-al 9-lea Simpozion internaţional de muzică bizantină, cu tema "Semnificaţia continuităţii muzicii bizantine", Iaşi, 20-22 mai 2002, publicat în “Acta Musicae Byzantinae” (Iaşi), vol.V, mai, 2003, p.102-110.
7. Idem, *Moştenirea bizantină în cântarea de* strană *din Ardeal*, (21p.) studiu prezentat în cadrul Sesiunii de comunicări ştiinţifice “Byzance apres Byzance” (550 de ani de la căderea Constantinopolului), Oradea, 7-8 mai 2003, în curs de publicare.

Anul III (2004)

8. Pr.Grăjdian Vasile, *Irmosul Învierii în variante orale actuale ale cântării bisericeşti de strană din Ardeal*, studiu publicat în “Acta Musicae Byzantinae” (Iaşi), vol.VII, mai, 2004, p.137-156.
9. Idem, *Oralitatea cântării bisericeşti din Ardeal - studii*, Editura Universităţii “Lucian Blaga”, Sibiu, 2004, 300p. (ISBN 973-651-778-0).
10. Idem, *Lucrări publicate în cadrul proiectului ”Cercetarea sistematică şi valorificarea tezaurului de oralitate al cântării de strană din bisericile Arhiepiscopiei Sibiului”*, studiu prezentat în cadrul celui de *Al 11-lea congres internaţional de muzică*

bizantină, Iaşi, 3-6 mai 2004, publicat în "Acta Musicae Byzantinae", Iaşi, Vol.VIII, 2005, p.141-146.
11. Pr.Grăjdian Vasile, Pr.Dobre Sorin, Streza Iuliana, Grecu Corina, *Cântăreţi bisericeşti din Ardeal*, Vol.II (Protopopiatele Sibiu, Sălişte, Braşov, Râşnov), Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2004, 221p. (ISBN 973-651-618-0; ISBN 973-651-936-8)
12. Pr.Grăjdian Vasile, *Cântăreţi bisericeşti din Ardeal*, Vol.III, Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2005, 264p. (ISBN 973-651-618-0; ISBN 973-739-038-5).

DIMITRIE CUNŢAN (1837-1910) ŞI CÂNTAREA BISERICEASCĂ DIN ARDEAL

1. În loc de introducere

În numărarea (cu ajutorul *numerelor* a) ciclurilor cosmice anuale – pentru noi creştinii numărătoarea începând cu întruparea Mântuitorului Iisus Hristos – numerele "rotunde" de ani, împlinite de la (pe)trecerea unor evenimente mai importante, constituie ocazii ale unei veritabile şi venerabile tradiţii de reamintire a evenimentelor sau a persoanelor rămase importante, sau devenite încă mai importante odată cu trecerea timpului, pentru urmaşi. Majoritatea domeniilor existenţei umane, în măsura în care toate îşi definesc o identitate (umană) prin memoria socială, îşi au "pomenirile" lor periodice (anuale sau "jubliare", într-un sens mai larg) şi specifice – religioase, politice, culturale, naţionale, familiale, personale etc. În sistemul nostru zecimal numerele "rotunde" de ani sunt de obicei multiplii de zece – uneori şi de cinci, sau de 25, atunci când aniversăm sferturile de veac trecute. Mai trebuie amintit că serbările "jubiliare" sunt un prilej de mare şi adevărată bucurie (de unde înţelesurile "jubilării"/"jubilaţiei").

Pentru muzicienii şi muzicologii români, în particular pentru cei din Ardeal (/Transilvania) şi pentru toţi cei procupaţi de muzica bisericească (românească şi ortodoxă), anul în care ne aflăm - 2010 - ne aduce aminte, cu bucurie, de mai multe mari personalităţi muzicale, care şi-au desfăşurat cea mai mare parte a activităţii lor la Sibiu. Între acestea, este vorba, mai întîi, despre **Pr. Dimitrie Cunţan**, de la a cărui trecere la cele veşnice se împlinesc 100 de ani, împlinindu-se totodată 120 de ani de la publicarea la Sibiu, a celei dintâi cărţi de *Cântări bisericeşti* din Ardeal (1890).

În rândurile următoare vom încerca să schiţăm aniversar câteva dintre motivele pentru care Preotul muzician Dimitrie Cunţan, prin viaţa şi activitatea lui, constituie un prilej de bucurie sinceră, adevărată, adâncă şi senină, care, ca toate lucrurile ce fac atingere celor dumnezeieşti, nu se împuţinează odată cu trecerea timpului, ci, mai mult, îşi câştigă în preţ, ca o înainte-arătare, tot mai luminată, a veşniciei bucuriei Împărăţiei.

2. "Fenomenul Cunţan"

Subtitlul acesta nu se doreşte a exprima vreo intenţie de actualizare post-modernistă a prezentării lui Dimitrie Cunţan, în sensul în care teribilismul ziaristic sau general mediatic contemporan foloseşte termenul pentru a "umfla" comercial "fenomenale" sau "extraordinare" persoane, întâmplări etc. – care de cele mai multe ori de vădesc, sau se "arată" până la urmă ca fiind doar nişte "fenomenal" şi "extraordinar" de simple şi de găunoase "ştiri". Sensul dorit şi indicat în aceste rânduri este cu totul altul, şi anume acela de *fenomen* (gr. *phainomenon* sau *phaino*), ca arătare minunată sau descoperire însemnată, cu conotaţiile bisericeşti şi teologice însoţitoare[1]. În acest sens, despre Dimitrie Cunţan se poate vorbi ca despre o *apariţie* cu totul deosebită în orizontul muzicii bisericeşti transilvănene. Dincolo de datele biografice precise ce pot circumscrie viaţa şi activitatea sa[2], iradierea personalităţii sale până la a da numele (fie şi la modul "popular") unui stil de cântare bisericească – cântare "cunţană" sau "după (Dimitrie) Cunţan", pentru cântarea ortodoxă din Ardeal –- poate să atragă luarea aminte a cercetătorului *fenomenului* (sic !) cântării bisericeşti ortodoxe. Păstrând proporţiile geografice sau istorice (şi desigur bisericesc-haghiografice), situaţia se aseamănă oarecum cu atribuirea (mai mult sau mai puţin justificată strict "ştiinţific" a) cântării *gregoriene* papei Grigorie cel Mare sau a *Octoihului* Sfântului Ioan Damaschin. În istoria ultimelor câteva secole de cântare bisericească (ortodoxă) românească este un caz destul de singular – deşi nu se poate spune că am dus lipsă de personalităţi de mare "iradiere" muzicală (bisericească), cum ar fi (sau de ar fi) să-i numim doar pe Anton Pann, Gavriil Musicescu sau Ion Popescu-Pasărea, între mulţi alţii…

---

[1] V. spre exemplu, numirile de *epifanie* sau *teofanie*, pentru Praznicul Botezului Domnului sau al Arătării Domnului, cu explicarea lor, la Pr. Ene Branişte, *Liturgica generală cu noţiuni de artă bisericească, arhitectură şi pictură creştină*, Ediţia a doua, Editura Instiutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1993, p.163.

[2] Date despre viaţa şi activitatea lui Dimitrie Cunţan pot fi aflate în numeroase lucrări, între care: Ilie Frăcea, *140 de ani dela naşterea lui Dimitrie Cunţanu*, în „Mitropolia Ardealului", Anul XXIII/1978, nr.4-6, p.275-285; Gheorghe C.Ionescu, *Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor s-au ocupat de muzica de tradiţie bizantină în România*, Editura Diogene, Bucureşti, 1994, p.102-103; Pr.Vasile Stanciu, *Muzica bisericească ortodoxă din Transilvania*, Editura Presa Universitară, Cluj-Napoca, 1996, p.68-85; Pr.Mircea Păcurariu, *Două sute de ani de învăţământ teologic la Sibiu, 1786-1986*, Sibiu, 1987, p.280 etc. În acest studiu vom folosi forma actualizată "Cunţan" a numelui lui D.Cunţanu, deoarece aceasta este cea folosită actualmente la Sibiu, fiind şi cea adoptată de unele dintre lexicoanele sau dicţionarele mai noi - v. şi lucrările mai înainte citate: Gheorghe C.Ionescu, *Lexicon...,* Pr.Mircea Păcurariu, *Două sute de ani...",* sau mai nou *Enciclopedia Ortodoxiei Româneşti*, Editura Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 2010, p.233 ş.u.

Dimitrie Cunţan a devenit un fel de “legendă” sau, ca să ne menţinem într-o perspectivă eclesială, un fel de “părinte” al cântării de strană din Ardeal – şi am evitat cu bună ştiinţă (de)numirea sa drept un “sfânt (părinte)” al acestei cântări, deşi judecata istoriei, şi a istoriei bisericeşti în special, ca să nu vorbim de Judecata cea Mare a lui Dumnezeu, încă nu şi-au spus ultimul cuvânt. Care ar putea fi raţiunile acestei situaţii speciale – mai ales dacă ţinem seama că întreaga reputaţie, cu totul deosebită, a lui Dimitrie Cunţan, din punctul de vedere al “operei publicate”, s-a clădit mai ales pe o unică tipăritură, şi anume “*Cântările bisericesci”* publicate în anul 1890 la “Sibiiu”, în “Editura autorului”, însă tipărită la “Imprimăria de musicalii: Jos.Eberle şi Co., Vienna, VII”[3] ? Dintre celelalte tipărituri muzicale ale sale, doar *Cântările funebrale pentru cor de bărbaţi*, la patru voci[4], litografiate mai mult pentru uzul local (sibian) au cunoscut o oarecare răspândire; în rest, numeroase exemplare din *Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur pentru 2 voci*[5] şi din *Cântările religioase la cununii, la hirotoniri şi la sfinţirea bisericilor, pentru cor de bărbaţi în 4 voci*[6] au rămas până astăzi în Sala de muzică a Facultăţii de Teologie din Sibiu, nedistribuite şi uneori chiar nelegate.

Reformulând şi oarecum particularizând întrebarea retorică anterioară, am putea să ne (re)întrebăm care au fost “ingredientele” explicite şi implicite ale cărţii de cântări a lui Dimitrie Cunţan, care au contribuit la difuzarea ideii “cunţane” de cântare bisericească sau a celei de “cântare cunţană”, până la a deveni aceasta aproape sinonimă cu cântarea bisericească ortodoxă din Ardeal ?

De-a lungul timpului, diferiţii cercetători muzicologi care s-au aplecat asupra operei lui Dimitrie Cunţan au remarcat şi analizat diverse aspecte ale acesteia, cu caracter mai general sau mai particular, care fiecare în parte, sau luate împreună, pot da un răspuns, fie şi încă incomplet, pentru înţelegerea “fenomenului Cunţan”.

---

[3] Cf.paginii de titlu: *Cântările bisericesci* - după melodiile celor opt glasuri ale sfintei biserici ortodoxe, culese, puse pe note şi arangeate de Dimitrie Cunţanu, Profesor la semin."andreian" arhidiecesan, Sibiu (1890), Editura autorului, Imprimăria de musicalii Jos.Eberle şi Co., Viena, VII.

[4] Titlul complet: *Cântări funebrale pentru cor de bărbaţi de Dimitrie Cunţanu* (Sibiu, 1903).

[5] Titlul complet, după copertă: *Liturghia S-tului Ioan “Gură de aur” pentru 2 voci de Dimitrie Cunţanu*, profesor seminarial de cant.bis., Sibiu, 1903, Tiparul lui W.Krafft.

[6] Cf.paginii de titlu: Dimitrie Cunţanu, *Cântări religióse. La Cununii, la Chirotoniri şi la sfinţirea bisericilor*. Arangeate pentru cor de bărbaţi în 4 voci; esecutate la actul religios al sfinţirii bisericii catedrale gr.or.din Sibiu 1906. Sibiu. Tipografia lui W.Krafft. 1906.

De la început trebuie spus că melodiile notate de Dimitrie Cunţan pentru cartea sa de cântări pot fi încadrate în arealul larg al evoluţiilor post-bizantine ale muzicii (/cântării) bisericeşti de origine bizantină, ca un "Bizanţ (muzical) după Bizanţ". Astfel, observarea rădăcinilor *bizantine* ale cântărilor lui D.Cunţan a fost făcută atât la modul mai general (şi aşa cum ne arată, spre exemplu, concluziile studiilor lui Gheorghe Ciobanu[7] sau Vasile Stanciu[8]), cât şi privind aspecte sau elemente particulare - aşa cum este cazul înrudirii *Irmoaselor praznicale* notate de D.Cunţanu cu cele ale Ieromonahului Macarie (cercetată de către Elena Chircev[9]).

Dar această încadrare a melosului "cunţan" în aria muzicală (post)bizantină deja o situează în zona culturilor muzicale *majore*, între care se numără şi cea bizantină; şi aceasta poate fi deosebit de interesant pentru efortul de cunoaştere şi de aliniere a aspectelor culturale româneşti între celelalte culturi (fie şi numai muzicale) ale lumii – efort neîncetat şi neîncheiat nici până acum, la peste 100 de ani de la cartea lui Cunţan. Iar lucrurile sunt (sau devin) din acest punct de vedere încă mai interesante prin prisma *deosebirilor* sau a diferenţelor remarcate în cântările lui Cunţan faţă de alte exemple de cântări corespondente, ale istoriei muzicale bizantine sau post-bizantine[10]. Considerate uneori "devieri" supărătoare pentru o viziune "uniformizatoare" a utilizării la strană a cântării bisericeşti româneşti de tradiţie bizantină, aceste deosebiri pot fi la fel de bine (şi, de fapt, încă mai bine) considerate drept o *contribuţie originală* şi o expresie a geniului românesc în procesul de "românire" (transilvăneană) a cântării de tradiţie

---

[7] Gheorghe Ciobanu, *Muzica Bisericească la români*, în "Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie", vol.I, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1974, p.355: "muzica bisericească a tuturor românilor este indiscutabil de origine bizantină"; idem, *Raportul dintre muzica liturgică românească şi muzica bizantină*, în "Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie", vol.II, 1979, p.268: "muzica liturgică românească, cu toată varietatea ei regională, are la bază muzica bizantină".

[8] Pr.Vasile Stanciu, *op.cit.*, p.259: "muzica bisericească ortodoxă din Transilvania are aceeaşi origine ca şi cea psaltică, practicată în principate, în cultura muzicală bizantină".

[9] Elena Chircev, *Irmoasele din colecţia de cântări bisericeşti a lui Dimitrie Cunţanu şi relaţia lor cu muzica psaltică*, în „Acta Muzicae Byzantinae", vol.III, Centrul de studii Bizantine Iaşi, aprilie 2001, p.92: "melodiile irmoaselor din colecţia Cunţanu sunt foarte asemănătoare cu cele al lui Macarie".

[10] V. analizele comparative în lucrările anterior citate ale lui Gheorghe Ciobanu, *Muzica Bisericească la români*... şi Pr.Vasile Stanciu, *Muzica bisericească ortodoxă din Transilvania*..., care demonstrează originea bizantină a cântărilor transilvănene, prin *înrudirile* evidente şi în pofida *deosebirilor*, tot atât de evidente.

bizantină. Este vorba despre o românire de factură *folclorică*[11], în care sunt prezente influenţe ale folclorului românesc[12] şi pentru care (inclusiv oarecum prin *adoptarea* sau apropierea de către marea masă a cântăreţilor), numele şi personalitatea lui Dimitrie Cunţan, dar mai ales folosirea adjectivală a termenului de "cunţan" sintetizează şi reprezintă o marcă de *identitate* şi de maturitate culturală.

Între aspectele de factură folclorică ale cântării din Ardeal s-a remarcat şi *oralitatea* acesteia[13], evidentă în nenumărate variante existente, mergând chiar până la variantele personale, ale fiecărui cântăreţ bisericesc în parte. Dar este totodată edificator faptul că, la o cercetare sistematică a cântării "reale" din parohiile ardelene, ce a implicat zeci şi chiar sute de cântăreţi, cei care au fost chestionaţi în privinţa felului (/"stilului") de cântare pe care (ei consideră că) îl practică, toţi (practice fără excepţie) au declarat a cânta "ca la noi în Ardeal", adică "după Cunţan", respectiv simplu "cunţan" (/"cântare cunţană") sau chiar "cunţăneşte" – inclusiv atunci când realitatea acustică a cântării lor (înregistrată fonografic) era foarte diferită de "litera" cărţii lui Dimitrie Cunţan (deşi totuşi, eventual *înrudită*)[14].

Se poate astfel constata în Ardeal respectul pentru Dimitrie Cunţan şi pentru realizarea sa tipografică la nivelul marii majorităţi a cântăreţilor din parohii, indiferent dacă dintre aceştia cei mai mulţi au învăţat cântarea direct, pe lângă strană, unii încă din copilărie, fără o formaţie muzicală "de şcoală"

---

[11] Pr.Vasile Grăjdian, *"Românirea" de factură folclorică în cântarea bisericească de origine bizantină din Ardeal - aspecte ale glasului VI*, în vol. „Oralitatea cântării bisericeşti din Ardeal", Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2004, p.101-108

[12] Petru Gherman, *Muzica bisericească din Ardeal - generalităţi*, în vol. "Omagiu Înalt Prea Sfinţiei Sale Dr.Nicolae Bălan, Mitropolitul Ardealului, la douăzeci de ani de arhipăstorire", Sibiu, 1940, p.10: "constituie un adevăr faptul că muzica populară este legată structural de cântarea bisericească."; Pr.Gheorghe Șoima, *Muzica bisericească şi laică în Institutul Teologic din Sibiu*, în "Mitropolia Ardealului", VI 1961, nr.11-12, p.798: "Cântările bisericeşti ortodoxe ardelene - ca şi cele de dincolo de Carpaţi - şi-au păstrat integral trăsătura religioasă, primind - în plus - şi o trăsătură populară românească"; Arhid. Ion Popescu, *Muzica bisericească din Transilvania*, în vol."Contribuţii transilvănene la teologia ortodoxă", Sibiu 1988, p.308: (despre) "varietatea melodică a cântărilor bisericeşti influenţate de muzica populară".

[13] Pr.Vasile Stanciu, *Muzica bisericească ortodoxă din Transilvania…*, p.86: "Variantele muzicale bisericeşti în Transilvania - rezultat al *oralităţii*...".

[14] V. gradul de "înrudire" sau de "deosebire" a unor variante orale faţă de textul lui Dimitrie Cunţan la Pr. Vasile Grăjdian, *Irmosul Învierii în variante orale actuale ale cântării bisericeşti de strană din Ardeal*, în "Acta Musicae Byzantinae", Vol.VII, Centrul de studii Bizantine Iaşi, mai 2004, p.137-156.

şi de obicei fără a cunoaşte propriu-zis vreun fel de notaţie muzicală[15]. Acest respect s-a manifestat însă şi la un nivel bisericesc mai general, atunci când în anul 1925 s-a încercat de către Timotei Popovici, Candid Popa şi Aurel Popoviciu reeditarea la Sibiu a cărţii de cântări a lui Dimitrie Cunţan într-o nouă ediţie (a doua[16]). Modificările operate de editori în urma constatării că există şi alte variante (dintre care unele ar putea fi considerate eventual mai reuşite[17]) se pare că nu au fost bine primite[18], aşa încât următoarele ediţii publicate (şi de asemenea "îngrijite de Timotei Popovici")[19] au revenit la versiunea ediţiei "originare", a lui Dimitrie Cunţan, din 1890.

Ce se poate înţelege din această situaţie oarecum "antinomică", în care, pe de o parte, se observă cum marea majoritate a cântăreţilor de strană cântă destul de altfel decât este tipărit în cartea de "Cântări bisericesci" a lui Dimitrie Cunţan şi, de asemenea, Timotei Popovici cu colaboratorii săi, în urma unor astfel de constatări au încercat să schimbe unele lucruri, iar pe de

---

[15] V. scurtele biografii a cca.100 de cântăreţi bisericeşti din Ardeal la Pr. Vasile Grăjdian, Pr.Sorin Dobre, Corina Grecu, Iuliana Streza,*Cântarea liturgică ortodoxă din Sudul Transilvaniei - Cântarea tradiţională de strană în bisericile Arhiepiscopiei Sibiului*, Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2007, p.187-366 (în Anexe).

[16] Cf.paginii de titlu: *Cântările bisericeşti după melodiile celor opt glasuri al sf.biserici ortodoxe culese, puse pe note şi aranjate de Dimitrie Cunţanu, profesor la seminarul andreian arhidiecezan din Sibiu,* Ediţia a II-a, revăzută şi augmentată - publicată de consistoriul arhidiecezan (ed. Candid Popa, Aurel Popovici şi Timotei Popovici, după cum apar la sfîrşitul Prefeţei la ediţia a II-a), Sibiu, 1925, (tiparită la) Institut de arte grafice Ios.Drotleff.

[17] Pr.Gheorghe Şoima, *op.cit.*, p.803: „Profesorul Timotei Popovici, în colaborare cu profesorul Aurel Popovici şi cu învăţătorul - apoi profesorul - Candid Popa (om de o rară bunătate sufletească), notează din nou şi cu mai multă competenţă melodiile celor 8 glasuri şi celelalte melodii bisericeşti, selecţionând unele variante mai reuşite şi mai răspândiite decât cele tipărite de Cunţan. Fără să scadă nimic din meritul mare al lui Dimitrie Cunţan, de a fi cel dintâi care notează şi tipăreşte cântările bisericeşti din Ardeal, ediţia a II-a, îngrijită de Timotei Popovici, împreună cu cei doi colaboratori, este superioară."

[18] Pr.Vasile Stanciu, *op.cit.*, p.214.

[19] Pentru savoarea subtilelor diferenţe, redăm integral titlurile ediţiilor următoare, a II-a şi a III-a, ale cărţii lui D.Cunţanu (împreună cu restul textului prezent pe coperţi): *Cântările bisericeşti după melodiile celor opt glasuri, ale sfintei biserici ortodoxe române, culese şi aranjate de Dimitrie Cunţanu, fost profesor la Seminarul Andreian din Sibiu,* Ediţia a III-a, din autorisaţia bisericii îngrijită de Timotei Popovici; preot, profesor de muzică la şcoala normală Andreiu Şaguna şi dir. corului mitropoliei, Sibiu, 1932, (tipărită la) Institutul de Arte Grafice Krafft & Drotleff S.A.; *Cântările bisericeşti după melodiile celor opt glasuri, culese şi întâi publicate în 1890 de Dimitrie Cunţanu, fost profesor la Seminarul Andreian din Sibiu,* Ediţia a IV-a, îngrijită de Timotei Popovici, fost profesor de muzică la Seminarul Andreian, Sibiu, 1943, Tiparul Institutului de Arte Grafice Krafft & Drotleff S.A.Sibiu.

altă parte nu s-a dorit, şi nu se doreşte poate nici pană acum suficient schimbarea "literei" tipărite de D.Cunţan la 1890 ?

3. Consideraţii asupra raportului între realitatea cântării de strană şi notaţia muzicală

O astfel de situaţie îşi poate afla nu atât o rezolvare, cât o oarecare luminare şi explicare din perspectiva *dinamicii raportului dintre realitatea orală* sau, mai simplu spus, *oralitatea* cântării bisericeşti de origine bizantină[20] - aceasta, în cazul cântării de strană transilvănene aflată la oarecare confluenţă cu *oralitatea folclorului* muzical românesc – şi *notaţia, semiografia* de factură *manuscrisă* şi/sau (în ultimele secole) de factură *tipografică,* cu toată problematica însoţitoare. Această problematică s-ar reduce la întrebarea nu atât retorică, ci privind un plan metodologic mai profund, despre *cât se poate tran-scrie* din realitatea sonoră temporal perisabilă a faptului, a actului sau a (sic!) *fenomenului* cântării bisericeşti, în întruparea sa liturgică atât de variabilă, acustic şi interpretativ ? Respectivul "cât se poate (transcrie)" poate fi înţeles şi în sensul de "cât este permis" sau "cât se cuvine" să se "tran-scrie" din realitatea interpretării muzical-liturgice, căreia prin tradiţie (şi bisericească şi artistică) putem să-i acordăm măcar uneori creditul *inspiraţiei*, aşadar cat se poate "trans-pune" din realitatea acustică foarte trecătoare a actului cântării, în realitatea grafică (vizuală şi material/substanţială) a unei "(în)scrieri", manuscrise sau tipărite (aceasta din urmă la modul mecanic, electric, electronic, digital etc.) – fără a afecta specificitatea cântării "reale".

Să mai observăm că, în particular, aspecte ale respectivei problematici pot fi aflate şi pentru situaţia transcrierii creaţiilor muzicale orale de factură folclorică[21] - aplicabilă şi cântării bisericeşti mai "folclorice" din Ardeal.

---

[20] I.D.Petrescu, *Etudes de Paléographie musicale byzantine*, Bucureşti, 1967, p.13: "în viaţa bizantină, nimic nu este mai puternic decât tradiţia, mai ales *orală* (s.n.)" (trad.n.); v. şi Gheorghe Ciobanu, *La rythmique des neumes byzantines dans les transcriptions de I.D.Petrescu de de Egon Wellesz par rapport à la pratique actuelle*, în vol."Rhythm in Byzantine Chant", Hernen, 1991, p.26: "de la început a apărut o tradiţie care s-a îmbogăţit de-a lungul timpului şi care a fost transmisă mai mult pe cale *orală* (s.n.) decât prin scris. Această tradiţie a suplinit - prin transmisiune *orală* (s.n.) - ceea ce tratatele teoretice uitau să ne spună" (trad.n.).

[21] Emilia Comişel, *Probleme de transcriere*, în "Studii de etnomuzicologie", vol. II, Ed.Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, Bucureşti, 1992, p.181-182, 188 ş.u.

Problema nu este numai simplu speculativă ("speculativ" într-un sens negativ, sofistic), ci priveşte cel puţin aspectele muzicale *didactice sau pedagogice*, cele responsabile de transmiterea mai departe a unei moşteniri culturale muzicale *importante*, pentru că, cel puţin pentru noi creştinii, moştenirea bisericească de expresie bizantină are conotaţii soteriologice esenţiale (privind *mântuirea* noastră), fiind vorba, în ultimă instanţă, despre transmiterea Revelaţiei dumnezeieşti mântuitorare prin şi în cadrul Tradiţiei bisericeşti - inclusiv prin simboalele muzical-liturgice ale cântării bisericeşti (de origine bizantină). Iar aspectele didactic-pedagogice sunt atinse în măsura în care "scrierile" muzicale sunt (sau au devenit într-o cultură tot mai dezvoltată în sensul încrederii în "literă") un instrument mereu mai folosit, care pare tot mai necesar şi mai util pentru învăţarea şi transmiterea cunoştinţei şi deprinderii artei cântării.

De fapt, această problematică a căpătat în timp o oarecare rezolvare, dacă privim *ansamblul* evoluţiilor cântării bizantine şi post-bizantine, prin existenţa unor "grafii" mai sintetice (cu semnele sale mari, chironomice) sau mai mult sau mai puţin analitice (în sensul reproducerii mai amanunţite sau mai simplificate, chiar schematice, a realităţii acustice a cântării), care toate, indiferent de opţiunea personală sau a momentului istoric, presupuneau o "exighisire", o exegeză[22], o tâlcuire din partea celui mai experimentat, a "maistorului", a învăţătorului mai bătrân şi mai priceput către învăţăcelul, ucenicul mai puţin priceput (cu mai puţină "pricepere", ce înseamnă şi mai puţină capacitate de *înţelegere*). Prezenţa "bătrânului" de la care se poate învăţa cu adevărat cântarea este întotdeauna cel puţin implicită, dacă nu şi explicit reclamată. Este vorba şi despre încadrarea firească într-o viziune antropologică creştină, despre caracterul *personal* (personalist) al fiinţei umane, care ca şi "chip al lui Dumnezeu" (Fac.1,26-27), presupune existenţa celeilalte "feţe" în fiinţiala existenţă de "prosopon" ("faţă către faţă"). În legătura *ierarhică* profundă dintre învăţător şi ucenic nu se face numai un simplu "copy-paste" de la unul la altul, ca la re-producerile informatice (şi cam la fel ca la toate "producţiile"de "produse tehnice"), ci, în orice pedagogie creştină - în particular muzicală - este vorba despre un dialog a unui suflet mai matur, mai înţelept, cu unul mai tânăr şi mai nepriceput, dialog ce are loc în termenii libertăţii şi a respectului absolut pentru celălalt şi pentru creşterea lui, pe calea mântuirii.

---

[22] V. precizări la Nicolae Gheorghiţă, *Chinonicul duminical în perioada post-bizantină (1453-1821). Liturgică şi muzică*, Editura Sophia, Bucureşti, 2009, p.121-126 (Partea a VI-a, „Exighisis. Analiză").

Rămânând în termenii aceleiaşi antropologii creştine, nu trebuie uitată alcătuirea fiinţei umane ca trup şi suflet, între care mai ales cel din urmă, sufletul, are o valoare nemăsurată pentru fiinţarea omului ("ce-i va folosi omului, dacă va câştiga lumea întreagă, iar sufletul său îl va pierde ? Sau ce va da omul în schimb pentru sufletul său ?" - Mat.16,26), deoarece doar în lumina acestei părţi nevăzute (şi neauzite) *şi* cele "văzute" (şi auzite), cele "trupeşti" în general, au sens şi valoare.

"Litera" scrierilor de orice fel, inclusiv muzicale, poate chiar ucide, în lipsa duhului, care doar el face viaţa/existenţa posibilă ("litera ucide, duhul face viu" - 2 Cor.3,6), duhul însemnând prezenţa *persoanei* care, la rândul ei, nu poate exista (în lumina Revelaţiei creştine) decât prin şi în prezenţa Persoanei – sau a Persoanelor Dumnezeirii, în tainica Fiinţă a Sfintei Treimi.

Poate părea departe persoana şi activitatea (strict) muzicală a lui Dimitrie Cunţan de aceste consideraţii cu caracer mai ales teologic, dar nu putem uita că acesta a fost preot, la fel ca cei mai mulţi dintre urmaşii săi la Sibiu, şi de aceea ar fi profund eronată şi până la urmă irelevantă separarea laturii muzicale de cea bisericească, pentru că aceasta din urmă a fost cea care a dat sens şi putere şi lucrării sale muzicale - care, reciproc, a fost pusă de D.Cunţan tot în slujba slujirii sale bisericeşti. O separare în acest domeniu ar fi ca o "disecţie" orbească, ucigătoare de înţeles şi de adevăr.

Pentru a continua consideraţiile legate de raportul între notaţia muzicală şi realitatea liturgică a cântării bisericeşti (despre care am început să vorbim legat de "scrierea" muzicală a lui D.Cunţan, cartea sa de cântări), ar trebui să mai amintim (o coincidenţă eventual semnificativă, şi anume) faptul că vreo câţiva ani înainte de tipărirea cărţii de cântări de la Sibiu, în "Extremul Occident", în Statele Unite ale Ameriicii, Thomas Alva Edison inventa şi patenta la 1878, "fonograful", adică, într-o traducere suficientă, "aparatul de *scris sunet(e)*". Acesta, în varianta sa iniţială, mecanică, ce mai poate fi găsită prin unele muzee ale tehnicii, chiar "(în)scria" la modul cel mai propriu vibraţia oricăror sunete pe un suport material, în speţă un cilindru acoperit cu parafină, cu ajutorul unui vârf ascuţit de metal ce prelua printr-o pâlnie acustică vibraţiile înconjurătoare, zgâriindu-le pe suprafaţa de ceară a cilindrului ce era învârtit lent, avansând totodată elicoidal (în spirală) cu ajutorul unui şurub. Era o culme a "grafiei" muzicale, sau mai mult a grafiei *acustice*, înregistrând de fapt orice fel de sunete sau zgomote. Redarea sunetelor fono-grafiate se făcea prin "citirea", tot mecanică, de pe cilindul de ceară, în mod invers scrierii, prin parcurgerea cu ajutorul acului a

şanţului din ceară (odată cu rotirea cilindrului), vibraţiile generate astfel reproducând în pâlnie sunetele anterior înscrise (în ceară).

Invenţia, păstrând principiul înscrierii cât mai "fidele" (acum avem sistemele high-fidelity) a fenomenului sonor pe un suport material şi perfecţionată ulterior electric, electronic şi digital până la player-ele de astăzi), a fost preluată cu entuziasm de "industria muzicală", dar şi de cercetătorii oricăror muzici cu caracter mai oral (între care inevitabil cele *bisericeşti* orientale sau cele *folclorice* – şi suntem aproape de cântarea ardelenească[23]).

Am amintit de fonograful lui Edison pentru a opera în continuare încă o distincţie, între scrierea (sau notaţia) *muzicală* şi scrierea (sau notaţia) pur *acustică*. Este o distincţie esenţială pentru supravieţuirea în plan *spiritual* a muzicii, în raport cu vreo "grafie" a ei, distincţie importantă şi pentru condiţia *duhovnicească* a cântării ortodoxe. Vom insista ceva mai mult asupra acestei distincţii, pentru a evita confuziile la care ne-ar putea ispiti paradigma post-modernistă actuală, a producerii şi receptării prin mijlocirea tehnică a "producţiilor muzicale" (comerciale). Pe scurt, o scriere (notaţie) muzicală este adresată folosirii unei *persoane* cu preocupări muzicale – avînd şi un caracter mnemotehnic, de reamintire, dacă este vorba despre aceeaşi persoană, care vrea să-şi aducă aminte de ceva muzical, sau despre altă persoană, alt muzician, sau eventual un şcolar în ale muzicii, pentru reproducerea muzicală… În toate aceste situaţii se presupune ca necesară şi o definire (prelabilă sau cel puţin concomitentă) a sistemului de scriere/notare muzicală, deci de o altfel de comunicare – verbală, explicită – mai ales atunci când este vorba despre persoane diferite. Dacă memoria personală şi/sau comunicarea interpersonală în plan muzical (dar şi mai general) este foarte bună, scrierea/notaţia poate şi lipsi sau poate fi foarte simplă – aşa cum sunt sistemele incipiente sau "primitive" de scriere, unde amănuntele (/detaliile amănunţite) eventual lipsesc, fiind completate liber la reproducere, în limitele acceptabile ale unui bun simţ comun. Să ne amintim în acest sens de notaţia ecfonetică sau de notaţia diastematică paleo-bizantină…

Dacă însă memoria este slabă, leneşă sau neexersată, sau dacă legătura *personală* între cei care comunică prin scris este mai proastă, apar probleme de transmitere (şi *la* transmiterea) prin scris. Problemele de transmitere nu privesc amănuntele "ne-importante", întâmplătoare, ci cele

---

[23] V. bogata discografie existentă, in orice fel de arhive sau cataloage comerciale, inclusiv pe internet.

care ţin de sensuri, de înţelesuri, de trăiri, adică de cele din planul spiritual. Şi undeva, în evoluţia sistemelor de scriere, se rupe uneori legătura creată prin simbolul (scris şi văzut) simplu, ce implică plenar *interioritatea* şi comuniunea între cei părtaşi la respectivul simbol – şi atunci nu mai comunicăm (de fapt) prin respectivul simbol, ci avem nevoie de alte soluţii, de suplinire a ne-comunicării. Este situaţia Turnului Babel (Fac.11), în care limbile se amestecă, nu atât acustic, cât în plan *spiritual*, după cum ne arată repararea acestei situaţii la (şi prin) Pogorârea Sfântului *Duh* (Fapt.2).

Încercarea restaurării comunicării şi comuniunii (spirituale !) prin mijloace doar materiale ("trupeşti") pot duce relativ uşor la iluzia comunicării şi comuniunii, spre exemplu prin *uniformizare*, prin reproducerea identică a (formei) celor "văzute" – a celor "auzite", în cazul muzical. Este momentul în care ideografia/ideograma (hieroglifică sau chironomică – fie şi pictografică, pentru lucrurile mai "vizibile"), ce reprezintă sau simbolizează ceva la care suntem părtaşi în înţeles ("în duh, nu în literă" - Rom.2,29), face loc unei scrieri alfabetice (*fonetice*) sau unei scrieri/notaţii (inclusiv "muzicale") ce are pretenţii cât mai *fono-grafice*, de reproducere cât mai fidelă a fenomenului sau manifestării *acustice* – care poate fi eventual şi "muzicală". Cu o astfel de evoluţie, o notaţie muzicală occidentală, tot mai amănunţită în indicaţii ale aspectelor acustice – adică tot mai "mensurată" metronomic şi standardizată instrumental din punct de vedere dinamic şi al frecvenţelor acustice – aproape inevitabil va ajunge la perfecţiunea "fonografică", ce poate fi reprodusă fonografic, adică tehnic, chiar indiferent de prezenţa vreunei persoane, ca muzica ambientală din magazine sau (și) biserici (!), ce răsună ca o "aramă sunătoare şi chimval răsunător" (1 Cor.13,1) chiar şi în absenţa vreunui cântăreţ sau a vreunui ascultător, pentru care şi prin care să fie prezentă şi vreo semnificaţie, vreun "înţeles" sau vreun rost al respectivei muzici. Doar prezenţa persoanei/persoanelor în muzică (/în cântare) presupune şi o comuniune de înţeles, de sens (ca o consecinţă a "chipului" treimic din noi). Atunci când fonografia ("grafică" sau tehnică) răsună doar acustic, indiferent de vreo persoană, aceasta semnifică doar absenţa vreunui sens al existenţei (sau manifestării) sale, o lipsă a înţelesului *"pentru ce"* sună – în absenţa Duhului, care nu poate fi prezent decât la modul *personal*.

Astfel, în planul particular al cântării bisericeşti, propediile şi gramaticile muzicale *singure*, la fel ca şi scrierile muzicale sau orice fel de "fonografii" savante sau măiestrite, nu au "în sine" o autentică *relevanţă* (necesar *spirituală*), fie artistică, dar mai ales bisericească, în afara

comuniunii personale de tip eclesial - ce include şi comuniunea "pedagogică" (personală) a învăţării şi transmiterii artei cântării bisericeşti.

4. ***Cartea de "Cântări Bisericesci" a lui Dimitrie Cunţan în cadrul cântării bisericeşti din Transilvania***

În perspectiva consideraţiilor dinainte, rămânerea sau *oprirea la o singură variantă* grafică de notare a realităţii muzical-bisericeşti din Transilvania, întreprindere îndemânatică pe cât a fost cu putinţă autorului ei, poate fi expresia unei adânci înţelepciuni eclesiale şi de fapt, a dumnezeieştii purtări de grijă. Altfel spus, după ce cântarea bisericească nu numai că a "supravieţuit" secole de-a rândul în stare orală, dar chiar (mai ales) s-a dezvoltat în atât de multe şi inspirate împodobiri melodice (precum rafinatele, subtilele şi melismaticele "floricele" populare, atât de numeroase şi de uimitoare în diversitatea personală a fiecărui cântăreţ de strană), era cât se poate de suficient *un* singur semn "văzut", *scris*, al *existenţei* "nevăzute" (orale) a cântării din Ardeal, ca *un* steag, un stindard al specificităţii sale.

Într-un fel, cartea lui D.Cunţan, în unicitatea ei, este şi un simbol al unităţii de stil (bisericesc ardelenesc), la care am văzut că se raportează şi prin care se identifică toţi cântăreţii bisericeşti din Ardeal. Poate că dacă s-ar fi adoptat şi răspândit mai mult şi versiunea propusă de Timotei Popovici cu colaboratorii săi, această a doua variantă ar fi putut ridica în continuare şi problema "de ce nu ar fi posibilă şi o a treia variantă" şi oricâte alte variante scrise, notate, una "mai bună" decât alta ? Care şi pe ce criterii ar fi fost mai bine de impus ? Ori aşa, cartea lui Cunţan cuprinde, simbolic desigur, toate posibilităţile trecute, prezente şi viitoare ale cântării vii, inspirate, pe care simpla "matrice" a cărţii lui Cunţan nu le sufocă în "litera" sau "nota" cu pretenţie tehnic-acustică absolută, ci doar le indică, la modul general şi generic, pentru folosirea *personală* (în sensul cel mai profund cu putinţă) a cântăreţului/cântăreţilor de strană.

Încă un aspect, emoţionant prin sacrificiul autorului, este efortul de a transpune, cu riscul de a încorseta, cântarea vocală atât de liberă a Bisericii Ortodoxe din Ardeal în notaţia guidonică, atât de instrumentală şi "măsurată", după secole de evoluţie în acest sens. Pentru aceasta, D.Cunţan, după cum mărturiseşte în scrisoarea din 15 martie 1889, însoţitoare manuscrisului cărţii sale, cu mişcătoare dăruire şi emoţionant spirit de sacrificiu şi-a procurat chiar un "forte-pian" şi şi-a angajat "ca instructor de muzică pe cel mai renumit profesor din Sibiu, pre dl.Ottomar Neubner, absolut de conservatoriu, fost organist şi dirigent de choral la biserica

romano-catolică din Sibiu”[24]. Aceste pregătiri au fost necesare pentru “că instrucţiunea în cântări, făcută după note şi cu mijlocirea unui instrument, apoi cu respect la ritm, la tact şi la alte recerinţe şi reguli ale artei muuicale, oferă rezultate, nu numai mai bune, mai sigure şi mai cu înlesnire dobândite în învăţământ, dar şi cântarea, numai pe această cale se poate cultiva regulându-se din ce în ce mai mult şi primind forme mai apropiate gustului înaintat”[25]. Este o intenţie programatică declarată, pentru a crea cântării bisericeşti ortodoxe din Ardeal o “interfaţă” (ca să folosim un termen al anilor noştri) de factură grafică şi instrumentală în raport cu cultura muzicală occidentală, considerată mai “avansată” şi/sau pentru a-i asigura “intrarea în lumea bună”, a “culturii la putere” (oare pentru că era a “stăpânilor” vremii, din Occident ?) – în acest scop adoptând “forme mai apropiate gustului înaintat… (şi) notele musicei moderne”[26].

Ca urmare, toate cântările cărţii sale sunt notate de D.Cunţan în măsura cea mai simplă, de 2 pătrimi, trimiţând poate la un “tact îndoit” al cântării psaltice, sau poate inspirat din transcrierile de muzică psaltică în sistemul guidonic ale lui Gavriil Musicescu, Gheorghe J.Dima şi Grigorie J.Gheorghiu de la Iaşi. Aceştia, între 1883 şi 1889, aşadar în deceniul dinaintea apariţiei la Sibiu a cărţii lui D.Cunţan, tipăriseră deja 11 volume de transcrieri (dintr-un total de 13) – primul volum, în 1883, cu cântărileVecerniei, iar apoi, între 1884-1889, cele opt volume ale *Anastasimatarului*, câte unul pentru fiecare glas, la care erau adăugate şi cântări de la Utrenie, în 1885 un volum cu *Svetilne, Voscersne şi Doxologii*, iar în 1886 “Rândueala Liturghiei Sfântului Ioan Chrisostom”[27]. Câteva dintre aceste volume se păstrează încă în *Sala de muzică* a Facultăţii de Teologie “Andrei Şaguna” din Sibiu[28] şi deşi sunt datate cu câte o însemnare

---

[24] Cf. Pr.Vasile Stanciu, *op.cit.*, p.79.

[25] *Ibid.*

[26] *Ibid.*, p.79-80.

[27] Titus Moisescu, *Monodia bizantină în gândirea unor muzicieni români*, Editura muzicală, Bucureşti, 1999, p.165-167: „Gavriil Musicescu şi cele dintâi transcrieri ale Anastasimatarului”.

[28] Spre exemplu (şi cf.paginii de titlu*): Rânduiala Vecerniei de sămbătă sara pusă pe cele 8 glasuri întrebuinţate în Biserica Orthodoxă Română, prelucrate şi scrise pe notaţiunea liniară* de Gavriil Musicescu, Profesor de Armonie la Conservatoriu, Şef chorului Mitropolitan din Jaşi. Gheorghe J.Dima, Profesor de Musică la Liceul Naţional, Prim Cantor la Biserica sf.Spiridon din Jaşi. Grigorie J.Gheorghiu, Profesor de Musica Biser. la Seminariul Socola, Cantor la sf.Mitropolie din Jaşi. 1883, Tipărită cu chelueala Preasânţiei salle D.D.Melchissedek, Episcop de Roman etc. etc. - Proprietatea autorilor. - Tate drepturile rezervate. Se află de vânzare în Jaşi la autori. Preţul 4 lei; *Anastasimatariu cuprinzând serviciile de: Sâmbătă seara şi Duminică dimineaţa, puse pe cele 8 glasuri întrebuinţate în*

manuscrisă din anul 1907, este posibil ca ele să fi ajuns la Sibiu mai aproape de vremea tipăririi lor, sau chiar în deceniul ’80 al sec.al XIX-lea. Între tipăriturile de la Iaşi şi cea de la Sibiu este de remarcat relativa similitudine a transcrierii, a organizării materialului şi chiar a tipăriturii, ca format şi alte detalii. Dacă D.Cunţan le-a cunoscut pe cele de la Iaşi şi chiar dacă a fost inspirat de realizarea lor, el trebuie totodată să-şi estimat posibilităţile financiare şi să fi optat pentru un fel de “Antologhion”, aşa cum este cartea sa, care să cuprindă modele pentru majoritatea cântărilor folosite la cele mai multe dintre slujbele bisericeşti, grupate într-un unic volum, comparabil cu vreunul (doar) dintre mai numeroasele volume “in extenso” ale lui G.Musicescu şi ale colaboratorilor săi.

Şi la Musicescu predomină măsura de 2 pătrimi, dar ceea ce pare să-l fi inspirat cu siguranţă pe urmaşul lui D.Cunţan la Sibiu, pe Timotei Popovici, care studiase cu Gavriil Musicescu la Conservatorul din Iaşi (între 1893-1895)[29] în încercarea celei de a II-a ediţii (cea din 1925) a cărţii de cântări de la Sibiu, este transcrierea *fără măsură* a recitativului unor stihuri la stihirile de la “Doamne strigat-am)”[30], încă un timid început de eliminare a măsurilor în transcrierile în notaţia guidonică (“liniară” şi/sau “instrumentală”) ale “ne-măsuratei” cântări (“vocale”) de origine bizantină – aşa cum vor proceda mai târziu Nicolae Lungu şi colaboratorii săi[31].

Aşadar, adoptând “forme mai apropiate gustului înaintat” al vremii respective şi “notele musicei moderne”, ale expresiei muzicale occidentale în planul *grafiei* (dar şi al *tipografiei* – Musicescu tipărise la Leipzig, Cunţan la Viena), transcrierile lui Cunţan, ca şi ale lui Musicescu, rămân totodată la nivelul unui *solfegiu* simplu sau chiar simplificat. Dacă ar fi să facem o paralelă cu evoluţiile cântării bizantine, aceasta ar corespunde nivelului

---

Biserica Orthodoxă Română, prelucrate şi scrise pe notaţiunea liniară de Gavriil Musicescu, Profesor de Armonie la Conservatoriu, Şef chorului Mitropolitan din Jaşi. Gheorghe J.Dima, Profesor de Musică la Liceul Naţional, Prim Cantor la Biserica sf.Spiridon din Jaşi. Grigorie J.Gheorghiu, Profesor de Musica Biser. la Seminariul Socola, Cantor la sf.Mitropolie din Jaşi. Glasul 1-iu, Tipărit cu ajutorul Epitropiei Aşezemintelor Brancovenesci, 1884, - Proprietatea autorilor. - Tate drepturile rezervate. Se află de venzare la autori în Jaşi. Preţul 4 lei; etc.

29 Pr.Mircea Păcurariu, *op.cit*, p.293 ş.u.

30 V. *Cântările bisericeşti ... de Dimitrie Cunţanu...,* Ediţia a II-a, p.2 (Stihul “Scoate din temniţă sufletul meu...”) şi, la fel, la celelalte glasuri; iar la *Rânduiala Vecerniei... de Gavriil Musicescu*..., p.12 şi, la fel, la celelalte glasuri.

31 Nicolae Lungu, Grigore Costea, Ion Croitoru, *Anastasimatarul uniformizat: Vecernierul*, Editura Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucuresti, 1953; Nicolae Lungu, Grigore Costea, Ene Branişte, *Anastasimatarul uniformizat: Utrenierul*, 1954; idem, *Cântările Sfintei Liturghii şi podobiile celor opt glasuri*, 1960 etc.

paralaghiei şi/sau eventual, cel mult, al *metrofoniei* - prin cântările "cu cuvinte", date ca modele[32]. Dar, rămânând în planul corespondenţelor bizantine, ne putem întreba unde s-ar mai afla treapta ultimă, cea mai înaltă a cântării, *melosul* sau "melodia adevărată, reală", cu *theseis*-urile indicate sau încifrate în *cheironomii*, cele care "concentreză o forţă pedagogico-didactică cu valoare mnemotehnică ce imprimă şi aminteşte ucenicilor întotdeauna *melosul* sau melodia pură, adevărată"[33] ?.

Şi aici poate am putea încerca să înţelegem încă o dată locul cărţii lui Dimitrie Cunţan în ansamblul cântării bisericeşti ardeleneşti şi felul mai adevărat al "citirii" şi/sau al "exighisirii" sale. Tot pe aici se află diferenţa specifică faţă de transcrierile lui Musicescu şi chiar faţă de cele mai târzii ale lui Lungu. Acestea din urmă au avut înainte "transcrierile" psaltice analitice ale reformei hrisantice, deja răspândite prin tipar (după *Anastasimatarul* lui Petru Efesiul de la 1820, la Bucureşti)[34]) şi care – prin precizarea grafică analitică, cu folosirea semnelor intervalice simple şi odată cu renunţarea la cele mai multe dintre semnele mari (cheironomice) – puteau constitui un fel de pregătire şi chiar un fel de invitaţie pentru muzicienii de formaţie occidentală (prin apropierea de notaţia occidentală, mai precisă instrumental-acustic), de a încerca corespondenţe şi transcrieri dintr-un sistem într-altul.

Dimitrie Cunţan a întreprins o acţiune oarecum diferită. Având înainte aproape doar tradiţia orală şi doar poate prea puţine şi sporadice încercări de notaţie muzicală a cîntării ardeleneşti[35], el a *transpus* (/*transcris*) modele ale cântării vii, orale, în notaţia muzicală occidentală. Fiind *prima* încercare reuşită (şi tipărită !), suficient de sistematică şi relativ completă (sau suficientă pentru uzul curent), despre ea se poate spune că are *o valoare arhetipală* pentru cântarea bisericească ardelenească, fără nici o exagerare şi la modul cât se poate de propriu, aşa cum (şi spre exemplu) "pentru (Manuel) Chrysaphes dar şi pentru compozitorii secolelor următoare, *Vechiul Stihirar* a reprezentat un corpus de cântări cu *valoare arhetipală* (s.n.), adevărat prototip compoziţional care, conservat şi nealterat în

---

[32] Nicoalae Gheorghiţă, *op.cit.*, p.108.
[33] *Ibid.,* p.109 ş.u.
[34] Titus Moisescu, *Începuturile tiparului muzical românesc în notaţie bizantină (Petru Efesiul-Macarie Ieromonahul-Anton Pann)*, în "Prolegomene bizantine - Muzica bizantină în manuscrise şi carte veche românească", Bucureşti, 1985, p.82 ş.u.
[35] V., spre exemplu, manuscrisul de la 1867 al lui Iosif Micu, la Pr.Sorin Dobre, *Cântarea bisericească din Ardeal într-un manuscris inedit din a doua jumătate a sec.al XIX-a*, în Pr.Vasile Grăjdian, Pr.Sorin Dobre, Corina Grecu, Iuliana Streza, *Cântarea liturgică ortodoxă din Sudul Transilvaniei…*, p.77-109.

substanţa sa intimă din vechime, a străbătut veacurile. Din timp în timp, muzicienii l-au înfrumuseţat cu *metodele theseis*-urilor…”[36]. Observăm în citatul anterior respectul urmaşilor pentru “un corpus cu valoare arhetipală”, foarte asemănător respectului cântăreţilor ardeleni pentru Dimitrie Cunţan şi cartea sa. Cât despre “înfrumuseţarea” de către urmaşii în arta cântării bisericeşti a cântărilor din “corpusul” lui Cunţan, chiar dacă aceasta n-a fost şi ea *“în-scrisă”* în vreun fel de “cheironomii” speciale, care lipsesc scrierii (occidentale) alese de Cunţan pentru cartea sa, *ele există în nenumăratele versiuni orale pline de inspiraţie*, ale atâtor cântăreţi plin de har şi de credinţă – sau uneori chiar ale unui acelaşi cântăreţ – pe care câte nenumărate “scrieri” muzicale, manuscrie sau tipărite, le-ar putea vreodată nota ? Dar are vreun sens să numeri nenumăratele şi minunatele flori (vorbim şi despre „floricele muzicale“) ale unui câmp atât de nemărginit (dar flori de un acelaşi “soi” sau “stil”), care parcă de la an la an se schimbă cu flori mereu şi mai frumoase ?

Astfel, cartea lui Cunţan de fapt *este* sau încifrează o mare, implicită şi nevăzută *cheironomie* populară şi mai ales bisericească, a cântării liturgice din Ardeal, ce se “citeşte” printre şi dincolo de rândurile, respectiv liniile portativelor guidonice şi ale cărei *theseis*-uri implicite “cântării adevărate, reale” conturează domeniul unui *melos* măiestrit şi inspirat. Însă necesara sa exegeză se dezvăluie doar celor care se apropie cu osteneală îndelungată şi dragoste neîmpuţinată faţă de slujirea liturgică prin cântare, pentru a intra şi a respira în duhul cântării bisericeşti transilvănene.

Iar semnele muzicale *occidentale* ale cărţii lui Cunţan se cântă în realitatea parohială ardelenească aşa cum un tânăr cântăreţ de la ţară ni le cânta în timpul unei şedinţe de “înregistrări” (“fono-grafice”, desigur), fiecare notă cântată fiind altceva şi mult mai mult decât un simplu “sunet”, fiind de fapt o lume întreagă într-o “floricică melodică”, o *(p)neumă* ca o cheie de intrare în lumea senină a duhului cântării cereşti, “aşa cum cânta bătrânul cutare… , sau bătrânul cutare…” Acel tânăr învăţase semnele notaţiei guidonice singur, oarecum autodidact, dar pentru că înainte învăţase cântarea vie, direct, din auzire, de la bătrâni, pentru el notele nu aveau o valoare (doar) acustică şi instrumentală, ci, “mnemotehnic” într-un mod superior, ele reprezentau prilejuri de a retrăi amintirea cântării străvechi, dinainte ştiute de la bătrâni… Şi atunci şi corespondentul cântat al fiecărei “note” grafice era un mic “melos” în sine, legat şi încadrat marelui şi nesfârşitului *melos* al cântării bisericeşti.

[36] Nicoalae Gheorghiţă, *op.cit.*, p.109.

5. În chip de concluzii

Sub toate aspectele menţionate, întreprinderea tipografică, muzicală şi mai ales bisericească, a lui Dimitrie Cunţanu de la 1890 apare ca un *fenomen* (după cum anunţam încă într-un subtitlu precedent) mult mai complex *de sinteză culturală*, chiar dacă unele dintre componentele sale sunt de factură implicită sau pot părea eventual întâmplătoare (dar ce este întâmplător în cele bisericeşti, unde mai ales Pronia dumnezeiască este cea care îngrijeşte de Iconomia Mântuirii noastre ?).

Iar la modul foarte general, în cazul cântării "cunţane", în această întâlnire a geniului popular românesc cu marea cultură muzicală bizatină mai este vorba şi despre participarea la o continuare post-bizantină a sintezei culturale bizantine, în care atât de diferite culturi, răsăritene şi apusene, nu şi-au pierdut identitatea specifică într-o uriaşă globalizare sincretică şi eclectică, ci şi-au aflat o minunată împlinire, prin părtăşia la dumnezeiasca "simfonie" creştină.

TEORIE, PRACTICĂ, TRADIȚIE – FACTORI COMPLEMENTARI NECESARI ÎNCADRĂRII CĂRŢII DE „CÂNTĂRI BISERICESCI” A LUI DIMITRIE CUNŢANU (SIBIU, 1890) ÎN ANSAMBLUL CÂNTĂRII BISERICEŞTI DIN ARDEAL[1]

Teoria

Preotul Dimitrie Cunţan (1837-1910)[2], a cărui viaţă şi activitate a constituit inclusiv obiectul unor studii cu caracter istoric[3], reprezintă totodată aproape o legendă venerabilă pentru cântarea şi cântăreţii bisericeşti din Ardeal. Şi aceasta se poate spune fie pentru că cei mai mulţi (dacă nu toţi) cântăreţii din Ardeal declară, când sunt întrebaţi despre ce fel de cântare cântă, că ei cântă „ardeleneşte”, adică „după Cunţan” sau simplu „cântare cunţană”, dacă nu chiar „cunţana”[4], fie dacă observăm că încercările unora dintre urmaşii săi la catedra de Muzică bisericească de la Sibiu de a schimba,

---

[1] Titlul acestui studiu parafrazează oarecum titlul studiului lui Gheorghe Ciobanu, *Teorie, practică, tradiţie: factori complementari necesari descifrării vechii muzici bizantine*, în „Studii de Etnomuzicologie şi Bizantinologie” vol.III, Bucureşti. 1992, p.130-135, preluând totodată principiile metodologice ale acestuia, pentru o viziune mai largă asupra cărţii de „Cântări Bisericesci” a lui Dimitrie Cunţanu (Sibiu, 1890). Actualul studiu constituie totodată o perspectivă asupra operei lui D.Cunţan înrudită cu cea prezentată în acest an la Simpozionul naţional de la Sibiu, 14-15 mai 2010, în studiul „Dimitrie Cunţan (1837-1910) şi cântarea bisericească din Ardeal”, incluzând totodată nuanţe sau puncte de vedere diferite.

[2] Vom folosi în acest studiu forma “Cunţan” a numelui lui D.Cunţanu, deoarece aceasta este cea adoptată de unele dintre lexicoanele sau dicţionarele mai noi precum: Gheorghe C.Ionescu, *Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor s-au ocupat de muzica de tradiţie bizantină în Romînia*, Editura Diogene, Bucureşti, 1994, p.102-103; Pr.Mircea Păcurariu, *Două sute de ani de învăţământ teologic la Sibiu, 1786-1986*, Sibiu, 1987, p.280; *Enciclopedia Ortodoxiei Româneşti*, Editura Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 2010, p.233 ş.u. etc.

[3] Date despre viaţa şi activitatea lui Dimitrie Cunţan pot fi aflate în numeroase lucrări, între care: Ilie Frăcea, *140 de ani dela naşterea lui Dimitrie Cunţanu*, în „Mitropolia Ardealului”, anul XXIII/1978, nr.4-6, p.275-285; Pr.Vasile Stanciu, *Muzica bisericească ortodoxă din Transilvania*, Editura Presa Universitară, Cluj-Napoca, 1996, p.68-85 etc.

[4] Aşa cum declară marea majoritate a celor cca.100 de cântăreţi bisericeşti din Ardeal intervievaţi cu ocazia unui proiect de *Cercetare sistematică şi valorificare a tezaurului de oralitate al cântării de strană din bisericile Arhiepiscopiei Sibiului*, cf. Pr. Vasile Grăjdian, Pr.Sorin Dobre, Corina Grecu, Iuliana Streza,*Cântarea liturgică ortodoxă din Sudul Transilvaniei - Cântarea tradiţională de strană în bisericile Arhiepiscopiei Sibiului*, Editura Universităţii “Lucian Blaga”, Sibiu, 2007, p.187-366 (Anexe)

de a înnoi sau de a completa prima ediţie, cea din 1890, a cărţii de „Cântări bisericesci” lui D.Cunţan[5] s-au lovit de opoziţia şi lipsa de recepţie a contemporanilor lor, care, deja la destul de puţini ani după trecerea la cele veşnice alui Dimitrie Cunţan, nu considerau deloc necesară schimbarea vreunei „iote” (sau „note”, pentru a ne încadra în specificul muzical) faţă de respectiva primă ediţia a tipăriturii.

La modul mai exact aşa s-a întâmplat cu ediţia a doua a cărţii de „Cântări bisericeşti”, „revăzută şi augmentată” de Candid Popa, Aurel Popovici şi Timotei Popovici (Sibiu, 1925)[6], care se pare că nu a fost prea bine primită[7], aşa încât următoarele ediţii publicate (şi “îngrijite de Timotei Popovici”)[8] au revenit la versiunea ediţiei iniţiale, a lui Dimitrie Cunţan, cea din 1890.

Situaţia se poate spune că nu s-a schimbat foarte mult nici până astăzi, astfel încât cei care au încercat să completeze sau să dezvolte cântările ardeleneşti “după Dimitrie Cunţanu” (această expresie înţelegând-o cronologic, dar şi în sensul “urmării” lui D.Cunţan) s-au ferit să mai modifice melodiile notate la vremea sa de D.Cunţan, de obicei doar adăugând alte cântări necesare cântăreţilor[9].

---

[5] Dimitrie Cunţanu, *Cântările bisericesci - după melodiile celor opt glasuri ale sfintei biserici ortodoxe, culese, puse pe note şi arangeate de Dimitrie Cunţanu, Profesor la semin."andreian" arhidiecesan*, Sibiu (1890), Editura autorului, Imprimăria de musicalii Jos.Eberle şi Co., Viena, VII.

[6] *Cântările bisericeşti după melodiile celor opt glasuri al sf.biserici ortodoxe culese, puse pe note şi aranjate de Dimitrie Cunţanu, profesor la seminarul andreian arhidiecezan din Sibiu,* Ediţia a II-a, revăzută şi augmentată - publicată de consistoriul arhidiecezan, Sibiu, 1925, (tiparită la) Institut de arte grafice Ios.Drotleff; numele editorilor Candid Popa, Aurel Popovici şi Timotei Popovici apar în *Prefaţa la ediţia a II-a* a cărţii, pe care o semnează.

[7] Vasile Stanciu, *Muzica bisericească ortodoxă din Transilvania*, Editura Presa Universitară, Cluj-Napoca, 1996, p.214.

[8] Este vorba despre *Cântările bisericeşti după melodiile celor opt glasuri, ale sfintei biserici ortodoxe române, culese şi aranjate de Dimitrie Cunţanu, fost profesor la Seminarul Andreian din Sibiu,* Ediţia a III-a, din autorisaţia bisericii îngrijită de Timotei Popovici; preot, profesor de muzică la şcoala normală Andreiu Şaguna şi dir. corului mitropoliei, Sibiu, 1932, (tipărită la) Institutul de Arte Grafice Krafft & Drotleff S.A. şi *Cântările bisericeşti după melodiile celor opt glasuri, culese şi întâi publicate în 1890 de Dimitrie Cunţanu, fost profesor la Seminarul Andreian din Sibiu,* Ediţia a IV-a, îngrijită de Timotei Popovici, fost profesor de muzică la Seminarul Andreian, Sibiu, 1943, Tiparul Institutului de Arte Grafice Krafft & Drotleff S.A.Sibiu.

[9] V. spre exemplu Pr.Prof.Vasile Stanciu, *Anastasimatarul-Vecernierul sau Cântăriile Vecerniei de Sâmbătă seara compuse şi fixate pe notaţia liniară după melodiile celor opt glasuri, notate de preotul Dimitrie Cunţanu*, Alba Iulia, 2003.

De asemenea, ca un fenomen important pentru evoluţiile istorice ale cântării bisericeşti româneşti, cartea de cântări a lui D.Cunţan a constituit şi ea obiectul unor studii speciale de muzicologie. În acest sens pot fi menţionate analizele comparative mai generale ale lui Gheorghe Ciobanu[10] sau Vasile Stanciu[11] asupra glasurilor folosite sau a altor cântări din cartea lui D.Cunţan, dar şi studiile privind aspecte mai particulare - aşa cum este cazul *Irmoaselor praznicale* notate de D.Cunţanu, cercetate de către Elena Chircev[12].

Conform metodologiei sugerate în titlul prezentului studiu, cele prezentate până acum ar fi partea de *teorie* (istorică sau muzicologică) a demersului nostru, în sensul în care aspectele teoretice pot fi cu folos observate separat, dar cu grija de a nu deveni numai o „teorie despre teorie” şi de a nu fi separate de realitate şi practică, pentru că, deşi uneori respectivele aspecte teoretice pot avea o viaţă „în sine”, suficientă şi chiar folositoare pentru orientarea „şcolărească” într-un domeniu, singure ele sunt totuşi insuficiente pentru cunoaşterea adevărată şi pe cât posibil completă, a acelui domeniu.

Situaţia s-ar putea asemăna cu studierea unei hărţi, foarte importante pentru început (şi ca o sămânţă a cunoaşterii), dar care nu se poate finaliza sau împlini (ca rodirea seminţei) fără cercetarea „în teren”, călătoria efectivă prin domeiul (doar) indicat la început de hartă (ce poate fi eventual străveche şi venerabilă). Însă călătoria propriu-zisă ne poate descoperi „continente” cu totul noi şi chiar altele decât cele visate – chiar dacă, desigur, toată această descoperire şi cunoaştere ulterioară n-a fost posibilă fără „străvechea şi începătoarea hartă”, care, în cazul cântării bisericeşti din Ardeal, a fost *Cartea* de „Cântări bisericesci” publicată de D.Cunţan la 1890.

Practica

Rămânând mai departe în cadrul metodologiei anunţate anterior, ar trebui în continuare să aruncăm o privire asupra *practicii*, sau altfel spus, asupra felului în care, la modul practic şi efectiv, se cântă în bisericile din Ardeal.

---

[10] Gheorghe Ciobanu, *Muzica Bisericească la români*, în "Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie", vol.I, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1974, p.346-355, 365-387.

[11] Pr.Vasile Stanciu, *op.cit*., p.86-213.

[12] Elena Chircev, *Irmoasele din colecţia de cântări bisericeşti a lui Dimitrie Cunţanu şi relaţia lor cu muzica psaltică*, în „Acta Muzicae Byzantinae”, vol.III, Centrul de studii Bizantine Iaşi, aprilie 2001, p.86-101.

În ultimele două-trei decenii, efectuând o serie de cercetări asupra situaţiei actuale a cântării bisericeşti mai ales în sudul Transilvaniei, a trebuit inevitabil să raportăm constatările făcute la "tradiţia cunţană", adică, la modul concret, a fost necesar să ne raportăm şi la "monumentul tipografic" reprezentat de cartea lui D.Cunţan de la 1890. Ca o constatare sintetică generală, se poate spune că cei mai mulţi dintre cântăreţii de strană nu respectă decât foarte aproximativ "litera" cărţii lui D.Cunţan, în cadrul unui *oralităţi* specifice cântării din Ardeal[13]. În particular, aşa este cazul, spre exemplu, pentru formele *glasurilor bisericeşti*[14] sau pentru cântări cu melodie proprie, cum sunt *Irmoasele praznicale*[15].

Chiar rămânând cu analiza strict la textul muzical (oarecum "în sine") al cărţii lui D.Cunţan, se pot remarca subtile diferenţe în raportul dintre unele elemente ale melodiei şi textul literar-liturgic al unor cântări[16]. Fără a fi neapărat expresia vreunei "inconsecvenţe" metodologice în transcrierea de către D.Cunţanu a cântărilor bisericeşti ardeleneşti, respectivele uşoare "varientări" ale liniei melodice pentru aceleaşi cuvinte (observabilă doar uneori, dar pentru situaţii practic identice) par a indica mai ales *relativa libertate* în actul interpretării cântării bisericeşti – de factură orală, dar aceasta însemnând şi de factură artistică şi am putea spune chiar "inspirată". Şi putem socoti drept "relativă" această libertate *interpretativă*, deoarece ea nu ajunge să rupă orice legătură cu textul muzical al lui D.Cunţan – acesta din urmă putând fi socotit oarecum drept un text "matrice", sau "originar" în sensul de *primă referinţă muzicală scrisă* (sau/şi *tipărită*) a stilului ardelenesc de cântare bisericească ortodoxă, mai cunoscută şi intrată în conştiinţa colectivă a cântăreţilor bisericeşti din Ardeal.

Alte mici "îndreptări" ale melodiilor lui D.Cunţan le putem remarca în practica actuală a cântării ardeleneşti, chiar şi atunci când, în cadrul mai riguros al şcolii, se încearcă păstrarea nechimbată a moştenirii cunţane[17].

---

[13] Pr.Vasile Stanciu, *Muzica bisericească ortodoxă din Transilvania…*, p.86: "Variantele muzicale bisericeşti în Transilvania - rezultat al *oralităţii*".

[14] Pr.Vasile Grăjdian, *"Românirea" de factură folclorică în cântarea bisericească de origine bizantină din Ardeal - aspecte ale glasului VI*, în vol. „Oralitatea cântării bisericeşti din Ardeal", Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2004, p.101-108.

[15] V. spre exemplu, la idem, *Irmosul Învierii în variante orale actuale ale cântării bisericeşti de strană din Ardeal*, în "Acta Musicae Byzantinae", Vol.VII, Centrul de studii Bizantine Iaşi, mai 2004, p.137-156.

[16] Idem, *Elemente de oralitate în cartea de cântări bisericeşti a lui D.Cunţanu (Sibiu, 1890)*, în "Acta Musicae Byzantinae" (Iaşi), vol.IV, mai, 2002, p.182-187.

[17] Idem, *Câteva aspecte actuale de oralitate în cântarea bisericească din Ardeal*, în "Acta Musicae Byzantinae" (Iaşi), vol.V, mai, 2003, p.102-110.

Aşadar, partea de *practică* a cântării din Ardeal ne indică o mare bogăţie a variantelor orale, între care se încadrează şi cele din *Cartea* lui D.Cunţan. Şi este de remarcat că unul dintre urmaşii lui D.Cunţan de la Sibiu, Pr.Gheorghe Şoima vorbeşte chiar despre „unele variante mai reuşite şi mai răspândite decât cele tipărite de Cunţan... fără să scadă nimic (aceasta) din meritul mare al lui Dimitrie Cunţan, de a fi cel dintâi care notează şi tipăreşte cântările bisericeşti din Ardeal."[18]

Tradiţia

Ultimul "factor" care mai trebuie luat în consideraţie în demersul nostru metodologic este cel al *tradiţiei*. Tradiţia însă, la o cercetare mai atentă, se relevă a fi o realitate deosebit de complexă, chiar şi atunci când încercăm să rămânem cât mai strict doar în cadrul muzical.

O primă observaţie în acest sens ar fi faptul că, aşa cum s-a remarcat pe bună dreptate, cântarea din Ardeal (în particular cea notată de D.Cunţan) îşi are rădăcini în marea *tradiţie a muzicii bizantine*, prezentă în toate regiunile româneşti şi reprezentând o continuare firească şi specifică a acesteia, aşa cum au relevat studiile a numeroşi muzicologi români, dintre ale căror concluzii le putem cita cel puţin pe cele ale lui Gheorghe Ciobanu ("muzica bisericească a tuturor românilor este indiscutabil de origine bizantină"[19]) sau ale lui Vasile Stanciu ("muzica bisericească ortodoxă din Transilvania are aceeaşi origine ca şi cea psaltică, practicată în principate, în cultura muzicală bizantină"[20]). Între altele, acest fond bizantin comun prezent în cântarea ardelenească este cel care ne justifică metodologic apelul la *teorie, practică, tradiţie: factori complementari necesari descifrării vechii*

---

[18] Pr.Gheorghe Şoima, *Muzica bisericească şi laică în Institutul Teologic din Sibiu*, în "Mitropolia Ardealului", VI 1961, nr.11-12, p.803: „Profesorul Timotei Popovici, în colaborare cu profesorul Aurel Popovici şi cu învăţătorul – apoi profesorul – Candid Popa (om de o rară bunătate sufletească), notează din nou şi cu mai multă competenţă melodiile celor 8 glasuri şi celelalte melodii bisericeşti, selecţionând unele variante mai reuşite şi mai răspândite decât cele tipărite de Cunţan. Fără să scadă nimic din meritul mare al lui Dimitrie Cunţan, de a fi cel dintâi care notează şi tipăreşte cântările bisericeşti din Ardeal, ediţia a II-a, îngrijită de Timotei Popovici, împreună cu cei doi colaboratori, este superioară."

[19] Gheorghe Ciobanu, *Muzica Bisericească la români...*, p.355; v.şi idem, *Raportul dintre muzica liturgică românească şi muzica bizantină*, în "Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie", vol.II, 1979, p.268: "muzica liturgică românească, cu toată varietatea ei regională, are la bază muzica bizantină".

[20] Pr.Vasile Stanciu, *op.cit.*, p.259.

muzici bizantine[21] şi pentru studierea cântării bisericeşti *de origine bizantină* din Transilvania.

Însă alături de tradiţia bizantină, toţi urmaşii de la Sibiu ai lui D.Cunţan au atras atenţia asupra *tradiţiei folclorice româneşti*. Aceasta este prezentă – şi a şi fost prezentată ca atare – drept o trăsătură importantă de identitate pentru cântarea bisericească ardelenească. "Constituie un adevăr faptul că *muzica populară este legată structural de cântarea bisericească* (s.n.)" spunea Petru Gherman, vorbind despre *Muzica bisericească din Ardeal*[22]. La fel, Pr.Ghorghe Şoima arăta cum "cântările bisericeşti ortodoxe ardelene – ca şi cele de dincolo de Carpaţi – şi-au păstrat integral trăsătura religioasă, primind – în plus – *şi o trăsătură populară românească* (s.n.)"[23], iar Ion Popescu se referea la "varietatea melodică a cântărilor bisericeşti *influenţate de muzica populară* (s.n.)"[24].

Oarecum implicit şi totodată mai mult sau mai puţin indirect, toate aceste observaţii priveau şi cântările consemnate în cartea sa de către D.Cunţan, în măsura în care şi acesta a selectat şi a transcris ceea ce a considerat mai bun şi/sau mai valoros din bogata tradiţie de circulaţie orală a cântării ardeleneşti – la confluenţa celor două importante tradiţii, cea muzical-liturgică bizantină şi cea muzical-folclorică românească. După cum mărturiseşte D.Cunţan însuşi în *Prefaţa* primei ediţii a cărţii sale de "Cântări bisericeşti", el a procedat în bună măsură ca un adevărat culegător de folclor atunci când "încă la anul 1868, Metropolitul **Andreiu** m'a sfătuit: ca, pentru **conservarea** şi **cultivarea** lor mai sigură, *tóte cântările de strană să le culeg şi să le scriu cu notele muzicii moderne* (s.n.). Urmând sfatului arhieresc, încă de pe atunci am făcut începutul acestei **colecţiuni**, scriind pe rând cântările nóstre bisericesci (...) cum – **după auz** – le învăţasem şi eu de la predecesorii mei, profesorii P.Ioan Bobeş şi Ioan Dragomir. (...) (Apoi) la recomandare din parte competentă am angagiat pe cantorul bisericii nóstre din Daneş, anume **Simeon Florea**, care servesce bisericii de la a.1934 parte

---

21 Cf. Gheorghe Ciobanu, *Teorie, practică, tradiţie: factori complementari necesari descifrării vechii muzici bizantine…*

22 Petru Gherman, *Muzica bisericească din Ardeal - generalităţi*, în vol. "Omagiu Înalt Prea Sfinţiei Sale Dr.Nicolae Bălan, Mitropolitul Ardealului, la douăzeci de ani de arhipăstorire", Sibiu, 1940, p.10.

23 Pr.Gheorghe Şoima, *Muzica bisericească şi laică în Institutul Teologic din Sibiu*, în "Mitropolia Ardealului", VI 1961, nr.11-12, p.798.

24 Arhid. Ion Popescu, *Muzica bisericească din Transilvania,* în vol."Contribuţii transilvănene la teologia ortodoxă", Sibiu 1988, p.308.

ca învăţătoriu, parte ca cantor. – După acest vechiu cântăreţ am scris şi Podobiile (...).”[25]

Întâlnirea tradiţiei muzicale bizantine cu cea muzical-folclorică românească se poate spune că s-a făcut nu numai la nivelul preluării principiului muzical-liturgic al organizării cântărilor după cele opt glasuri bisericeşti şi al păstrării mai mult sau mai puţin fidelă a unor formule, scări sau cadenţe modale. Este vorba totodată despre un nivel mai subtil, acela al împletirii inspiraţiei creatoare inerente *oralităţii muzicale bizantine* – deoarece "în viaţa bizantină nimic nu este mai puternic decât tradiţia, mai ales *orală* (s.n.)”[26] – cu *oralitatea definitorie a folclorului muzical românesc*, ştiut fiind că, la modul cel mai general, „majoritatea cercetătorilor folclorişti acordă importanţă preponderentă *fenomenului oralităţii* (s.n.)”[27].

În sfârşit, cea mai importantă componentă a *tradiţiei* în cântarea bisericească (aceasta fiind cât se poate de valabil şi pentru cântarea bisericească din Transilvania) este cea pe care ne-o indică în limba română chiar termenul de "cântare bisericească” – şi anume este vorba despre caracterul *bisericesc* al cântării ortodoxe, ce ne obligă să luăm în consideraţie chiar aspectele *Tradiţiei bisericeşti*, ale *Sfintei Tradiţii* a Bisericii Ortodoxe. Cântarea ortodoxă din Ardeal nu este orice fel de ”muzică” şi aceasta apare limpede exprimat încă în titlul complet al cărţii lui D.Cunţan, unde este vorba despre *Cântările bisericesci... ale Sfintei Biserici Ortodoxe*[28]. Dincolo de faptul (sau tocmai de aceea) că atât D.Cunţan, ca şi urmaşii săi de la Sibiu, au fost preoţi, toate *cântările* cărţii sale, la care face trimitere orice cântăreţ din parohiile ardelene, sunt cântări *liturgice*, ale Sfintelor slujbe ale Bisericii Ortodoxe, cântate nu după vreun fel de rânduieli „artistice”, ci după rânduielile liturgice ale Sfintei Tradiţii ortodoxe şi aşa după cum ne arată numele fiecăreia dintre cântări. *Preotul* D.Cunţan nu uită

---

[25] (Dimitrie Cunţanu) *Cântările bisericesci...*, p.4 (în "Prefaţă”).

[26] I.D.Petrescu, *Etudes de Paléographie musicale byzantine*, Bucureşti, 1967, p.13 (trad.n.); v. şi Gheorghe Ciobanu, *La rythmique des neumes byzantines dans les transcriptions de I.D.Petrescu de de Egon Wellesz par rapport à la pratique actuelle*, în vol."Rhythm in Byzantine Chant", Hernen, 1991, p.26: "de la început a apărut o tradiţie care s-a îmbogăţit de-a lungul timpului şi care a fost transmisă mai mult pe cale *orală* (s.n.) decât prin scris. Această tradiţie a suplinit - prin transmisiune *orală* (s.n.) - ceea ce tratatele teoretice uitau să ne spună" (trad.n.).

[27] Sabina Ispas, *Cultură orală şi informaţie transculturală*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2003, p.54; v. şi *ibid*. P.62: „acea caracteristică dominantă a folclorului despre care au scris mai toţi specialiştii, care a fost acceptată de toţi cei care au avut preocupări în domeniu, *oralitatea*”.

[28] (Dimitrie Cunţanu) *Cântările bisericesci...* (coperta).

să arate chiar în *Prefaţa* cărţii sale *tipicul* folosirii liturgice a glasurilor şi cântărilor ce urmează, în încheiere „mulţumind lui Dumnezeu pentru ajutorul Său la terminarea acestei lucrări... (menită a folosi) tuturor celor chemaţi a cânta Domnului cântare nouă şi a lăuda pre Domnul în Biserica cuvioşilor”[29]. Cu siguranţă nu este numai o manieră convenţională de a încheia o carte *bisericească*, ci este chiar o adevărată *mărturisire de credinţă*.

Ocupându-ne adesea, la modul „muzicologic”, mai ales de aspectele *muzicale* ale cântării bisericeşti, se poate să se umbrească uneori această parte *liturgică, bisericească* a *Tradiţiei*. Dar aceasta constituie partea cea mai importantă, cea în legătură cu Descoperirea dumnezeiască, mântuitore, păstrată în Biserică şi cea căreia i se supun şi îi slujesc toate celelalte aspecte ale cântării bisericeşti – între care şi „factorii” avuţi în vedere în prezentul studiu: *teoria, practica* şi componentele mai muzicale sau mai culturale ale *tradiţiei,* precum caracterul bizantin sau cel folcloric.

*

Ca o concluzie generală, prin cele arătate mai înainte s-a putut vedea într-o măsură suficientă cum cartea de “Cântări bisericesci” a lui D.Cunţan este necesar să fie încadrată într-o viziune mai largă şi mai complexă, ce ţine seama de toate cele trei componente amintite la modul metodologic încă de la început – adică *teoria*, *practica* şi (poate mai ales) *tradiţia* cântării bisericeşti – pentru a înţelege şi chiar pentru a duce mai departe, cu toată convingerea, moştenirea de nemăsurată valoare a muzicii bisericeşti româneşti din Ardeal.

---

[29] *Ibid*., p.5 (la sfârşitul *Prefeţei)*.

ASPECTE PRIVIND PROFILUL CÂNTĂREŢULUI BISERICESC ÎN PAROHIILE ARIEPISCOPIEI SIBIULUI

De la început trebuie făcută observaţia că prezentul studiu necesită câteva lămuriri preliminare. Astfel, cel mai adesea preocuparea pentru cântarea bisericească orientează cercetarea către unele aspecte ale cântării oarecum "în sine", fie că este vorba despre elemente strict muzicale sau despre suportul grafic reprezentat de manuscrise şi tipărituri, sau chiar şi atunci când interesează istoria cântării. Elementul uman, *cântăreţul*, omul care dă viaţă cântării, apare (sau transpare) cel mult în chipul vreunei personalităţi muzicale de excepţie, ce pare uneori singura vrednică de a figura în vreo scriere istorică. Însă cântarea bisericească este purtată prin istorie de un număr mult mai mare de cântăreţi anonimi, la fel de importanţi pentru devenirea istorică a cântării bisericeşti. Acestor anonimi slujitori ai cântării bisericeşti le sunt dedicate şi următoarele câteva pagini.

*

Între anii 2002-2005, în câteva dintre Protopopiatele Arhiepiscopiei Sibiului s-au desfăşurat activităţile din cadrul proiectului *Cercetarea sistematică şi valorificarea tezaurului de oralitate al cântării de strană din bisericile Arhiepiscopiei Sibiului*, finanţat printr-o serie de granturi ale Ministerului Educaţiei Cercetării şi Tineretului, respectiv ale Consiliului Naţional al Cercetării Ştiinţifice din Învăţământul Superior[1]. Echipa de cercetare a fost formată din Pr.prof.univ.dr.Vasile Grăjdian (director de proiect), Lect.univ.drd. Sorin Dobre, Prep.Ing.Corina Grecu şi Bibliotecar-Arhivist Ing.Iuliana Streza. La modul concret, pe baza unui recensământ al cântăreţilor bisericeşti din Arhiepiscopia Sibiului, realizat cu ajutorul unui *şematism* publicat în anul 2001[2], s-au realizat înregistrări audio şi video cu ajutorul a aproape 100 de cântăreţi din parohiile Arhiepiscopiei Sibiului.

O parte dintre rezultatele cercetării au fost sintetizate în câteva studii prezentate în cadrul unor congrese de specialitate şi apoi publicate în reviste de specialitate[3] şi în mai multe volume de sine stătătoare[4]. Arhiva multi-

---

[1] Granturile MECT-CNCSIS Nr.3 290/2002, 368/2003, 368/2004.

[2] *Îndrumătorul bisericesc* pentru anul 2001, Tiparul Tipografiei Eparhiale, Sibiu, p.222-244.

[3] Grăjdian Vasile, *Elemente de oralitate în cartea de cântări bisericeşti a lui D.Cunţanu (Sibiu, 1890)*, studiu prezentat la Al 8-lea Simpozion internaţional de muzică bizantină, cu

media şi audio creată cuprinde 99 CD-uri multi-media diferite, alături de alte 99 CD-uri audio, un CD Antologie, trei CD-uri cu fotografii şi selecţiuni video şi un DVD cu întreaga arhivă comprimată.

Câteva concluzii generale ale cercetării au fost enunţate în diferitele studii publicate. Materialul adunat însă permite şi dezvoltarea unor concluzii mult mai amănunţite şi totodată dintr-o perspectivă mai largă, privind diversele aspecte ale cântării liturgice ortodoxe sau ale vieţii cântăreţilor bisericeşti din sudul Ardealului.

Mai ales aceste ultime aspecte menţionate, şi anume cele privind condiţia actuală a cântăreţilor bisericeşti din sudul Ardealului, merită cel puţin câteva pagini, care pot da o imagine cât mai corectă asupra situaţiei acestor slujitori ai cântării liturgice din bisericile ortodoxe transilvănene.

---

tema "Muzica bizantină - de la esenţa originală la tradiţii locale şi regionale", Iaşi, 7-9 mai 2001, publicat în "Acta Musicae Byzantinae" (Iaşi), vol.IV, mai, 2002, p.182-187; Idem, *Câteva aspecte actuale de oralitate în cântarea bisericească din Ardeal*, studiu prezentat în cadrul celui de-Al 9-lea Simpozion internaţional de muzică bizantină, cu tema "Semnificaţia continuităţii muzicii bizantine", Iaşi, 20-22 mai 2002, publicat în "Acta Musicae Byzantinae" (Iaşi), vol.V, mai, 2003, p.102-110; Idem, *Irmosul Învierii în variante orale actuale ale cântării bisericeşti de strană din Ardeal*, studiu prezentat în cadrul celui de *Al 10-lea congres internaţional de muzică bizantină*, Iaşi, 12-15 mai 2003, publicat în "Acta Musicae Byzantinae", Iaşi, Vol.VII, 2004, p.137-156; Idem, *Lucrări publicate în cadrul proiectului "Cercetarea sistematică şi valorificarea tezaurului de oralitate al cântării de strană din bisericile Arhiepiscopiei Sibiului"*, studiu prezentat în cadrul celui de *Al 11-lea congres internaţional de muzică bizantină*, Iaşi, 3-6 mai 2004, publicat în "Acta Musicae Byzantinae", Iaşi, Vol.VIII, 2005, p.141-146; Idem, *The Research Concerning the Orality of the Traditional Orthodox Liturgical Chant in the South of Transylvania*, publicat în "IAH (Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie) Bulletin", nr.33, 2005, p.317-321; Idem, *Concluzii la încheierea unui proiect de cercetare a oralităţii cântării bisericeşti de origine bizantinâ din sudul Transilvaniei*, studiu prezentat la cel de *Al 12-lea congres internaţional de muzică bizantină*, Iaşi, 15-18 mai 2005, publicat în "Acta Musicae Byzantinae", Iaşi, Vol.IX, 2006, p.195-198.

[4] Pr.Grăjdian Vasile, Dobre Sorin, *Cântăreţi bisericeşti din Ardeal*, Vol.I (Protopopiatele Sibiu şi Sălişte), Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2003, 238p. (ISBN 973-651-618-0; ISBN 973-651-619-9); Pr.Grăjdian Vasile, *Oralitatea cântării bisericeşti din Ardeal - studii*, Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2004, 300p. (ISBN 973-651-778-0); Pr.Grăjdian Vasile, Pr.Dobre Sorin, Streza Iuliana, Grecu Corina, *Cântăreţi bisericeşti din Ardeal*, Vol.II (Protopopiatele Sibiu, Sălişte, Braşov, Râşnov), Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2004, 221p. (ISBN 973-651-618-0; ISBN 973-651-936-8); Pr.Grăjdian Vasile, *Cântăreţi bisericeşti din Ardeal*, Vol.III (Protopopiatele Sibiu, Sălişte, Agnita), Editura Universităţii "Lucian Blaga" Sibiu, 2005, 245p. (ISBN 973-651-618-0; ISBN 973-739-038-5); Pr.Grăjdian Vasile, Pr.Dobre Sorin, Prep.Ing.Grecu Corina, Bibliotecar-Arhivist Ing.Streza Iuliana, *Cântarea liturgică ortodoxă din Sudul Transilvaniei - Cântarea tradiţională de strană în bisericile Arhiepiscopiei Sibiului*, Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2007, 464p. (ISBN 978-973-739-518-4).

În acest sens, sunt necesare câteva precizări metodologice în legătură cu cercetarea efectuată între anii 2002-2005 asupra cântăreţilor bisericeşti din parohiile Arhiepiscopiei Sibiului. În primul rând, pentru cei cca. 477 cântăreţi existenţi la data respectivă în cele 8 protopopiate, cu 447 parohii, ale Arhiepiscopiei Sibiului, a fost posibilă doar o cercetare parţială, a numai 96 de cântăreţi, din cinci protopopiate: Sibiu, Sălişte, Braşov, Râşnov şi Agnita. De asemenea, din fiecare protopopiat a fost cercetat un număr foarte variabil de cântăreţi, cele mai bine reprezentate fiind protopopiatele Sibiu şi Sălişte.

Astfel, în *Protopopiatul Sibiu*, care pe lîngă Municipiul Sibiu mai avea arondate încă 38 de localităţi, din cele cca. 73 de parohii au fost cercetate *38 de parohii* (18 din Sibiu şi 20 din afara Sibiului), în care activau *55 cântăreţi*. De ramarcat este faptul că între aceştia se numără şi 8 preoţi şi 3 diaconi, foarte buni cântăreţi.

În *Protopopiatul Sălişte* au fost cercetate un număr de *14 parohii*, în care activau *21 de cântăreţi* – în 10 localităţi, dintr-un total de 27 de localităţi arondate la vremea aceea. Între cântăreţi am numărat şi un preot.

În *Protopopiatul Agnita*, în cele *8 parohii* cercetate, din 6 localităţi (dintr-un total de 43 de parohii, în 41 de localităţi) activau la vremea respectivă *10 cântăreţi*, care au fost în atenţia cercetătorilor.

Din *Protopopiatele Braşov* şi *Rupea* au fost luaţi în atenţia cercetării, cu intenţie oarecum doar exploratorie, un număr de numai *10 alţi cântăreţi*, între care un preot – din *8 parohii*, aflate în 8 localităţi.

Aceste date ne pot da o imagine mai precisă asupra dimensiunilor cercetării, atât la modul unor valori absolute (96 de cântăreţi din 68 de parohii cercetate), cât şi la modul relativ, adică raportat la totalul mai înainte menţionat, de cca. 477 de cântăreţi bisericeşti pentru 447 de parohii ale Arhiepiscopiei Sibiului. Din aceste cifre se pot aprecia, pe de o parte, limitele cantitative ale cercetărilor efectuate, ceea ce va impune în mod firesc o rezervă măsurată şi asupra unora dintre concluziile rezultate. Pe de altă parte, se poate remarca numărul relativ mare de cântăreţi avuţi în vedere, ceea ce face ca respectivele concluzii să aibe, dacă nu o valoare definitivă, în orice caz una orientativă – ca în cazul unui sondaj mai extins.

Cu aceste precauţiuni metodologice, putem prezenta în continuare câteva concluzii, care sperăm să fie de folos inclusiv pentru unele măsuri sau acţiuni de îmbunătăţire a stării cântării în Biserica Ortodoxă Română şi a slujitorilor acesteia.

*

Un aspect care interesează adesea pe cei preocupaţi de destinele cântării bisericeşti este acela al ***studiilor*** şi (/sau) al ***pregătirii muzicale*** de specialitate a cântăreţilor bisericeşti. În general se apreciază că o pregătire şcolară cât "mai înaltă", generală şi muzicală (de specialitate), în mod firesc ar trebui să ridice nivelul cântării din bisericile ortodoxe.

Care au fost însă constatările cercetării în teren ?

O primă observaţie, ca rezultat al parcurgerii fişelor biografice sumare ale cântăreţilor cercetaţi[5], este aceea că toţi au absolvit cel puţin *Şcoala generală*, fie că este vorba despre 7, 8 sau 10 ani (şi numită de interlocutori uneori "primară", "elementară" sau "şcoala de 7 ani", "de 8 ani" etc.), după sistemul public de învăţământ general care era în vigoare la timpul respectiv. În treacăt fie spus, această observaţie atrage atenţia şi asupra deosebit de numeroaselor schimbări şi "oscilaţii" ale învăţământului românesc din ultimii aproape 100 de ani (cel mai bătrân cântăreţ avut în vedere era născut în anul 1915).

În continuare, dintre cântăreţi 42 nu au mai urmat vreo altă şcoală din sistemul public sau profesional de învăţământ. Alţi 20 dintre cântăreţi (puţin mai mult de o cincime din numărul total) au urmat şi o *Şcoală profesională* (cel mai adesea de 2-3 ani), ceea ce a făcut ca mai apoi unii dintre ei să profeseze diverse meserii: croitor, zugrav, fierar, pădurar etc. sau să lucreze în vreo fabrică, la C.F.R. etc. Trebuie remarcat că în numărul acestora nu sunt incluşi cei care au făcut fie vreun curs scurt, cum este spre exemplu şcoala de şoferi, fie s-au "calificat la locul de muncă" sau au învăţat o meserie oarecare "în sat", respectiv "de la părinţi" (după spusele lor), cu aceasta câştigându-şi apoi existenţa. Aceştia sunt în număr de 25 în cercetarea noastră şi fac parte dintre cei 42 amintiţi mai înainte ca având doar şcoala generală. De asemenea, nu trebuie uitat că, în general, toţi cei care locuiesc în *mediul rural* s-au ocupat şi cu agricultura, într-o măsură mai mare sau mai mică.

Nu au fost incluşi deocamdată în aceste clasificări cei care au urmat vreo *Şcoală de cântăreţi*, o *Şcoală populară de artă* sau vreun *curs de echivalare* pentru cântăreţi, aspecte care vor fi abordate ceva mai târziu.

Urmărind mai departe treptele sistemului de învăţământ, 34 de cântăreţi au urmat *liceul*, eventual un liceu industrial, aici fiind incluşi şi cei care au urmat seminarul teologic. În sfârşit, dintre aceşti 34, 18 au urmat *studii universitare*, în cazul nostru *Facultatea de Teologie*. Şi aici este

[5] *Ibid*. (Pr.Grăjdian Vasile etc., *Cântarea liturgică ortodoxă din Sudul Transilvaniei...*), p.187-366.

necesară o observaţie: dintre aceşti din urmă 18, 11 sunt preoţi, 3 diaconi, iar restul de 4 sunt cântăreţi tineri, absolvenţi de Teologie, cu perspectiva de a intra şi ei în rândul clerului. Au fost luaţi în atenţia cercetării pentru buna lor reputaţie de cântăreţi, care servea scopurilor proiectului (privind "Oralitatea cântării de strană din Ardeal").

O reprezentare grafică poate oferi o mai bună imagine de ansamblu asupra nivelului general de şcolarizare a cântăreţilor avuţi în vedere:

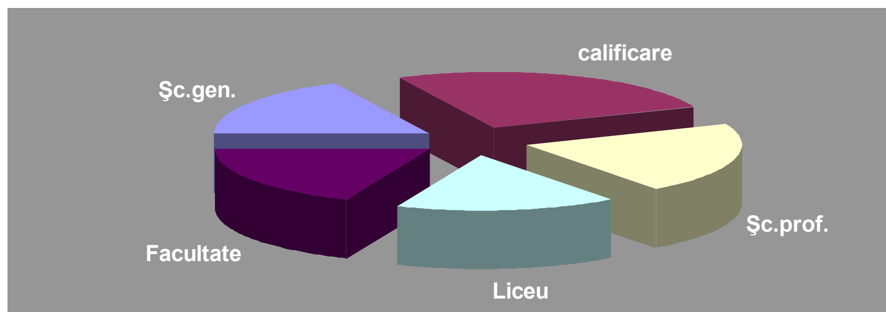


Fig.1

Se poate observa destul de limpede că marea majoritate a cântăreţilor bisericeşti (propriu-zişi) au avansat pe scara studiilor doar până la cel mult nivelul de liceu – doar cântăreţii din rândul clerului (sau cu această perspectivă) avansând la nivelul universitar.

Alte concluzii privind raportul între situaţia din mediul urban şi situaţia din cel rural au fost mai dificil de tras, mai ales datorită faptului că doar pentru oraşele mai "vechi" (şi mai mari, ca Sibiul, Braşovul sau Agnita) caracterul "urban" este mai pronunţat, în timp ce pentru unele localităţi (mai mici) care au primit mai recent titulatura de oraşe, caracterul "rural" încă este destul de pronunţat. Totuşi, pentru o aproximaţie grosieră de 56 de cântăreţi din mediul (mai) rural şi 40 de cântăreţi din mediul urban, se poate observa că există doar 10 absolvenţi de liceu în mediul rural (din cei 34 în total), iar pentru nivelul universitar, doar 2 (şi aceştia din rândul preoţilor, care majoritatea au actualmente studii universitare, în Ardeal, chiar şi pentru mediul rural).

Un aspect mai interesant şi direct legat de cântarea bisericească este cel legat de *pregătirea de specialitate* în domeniul cântării bisericeşti. Aici trebuie să distingem câteva aspecte secundare. Mai întâi, indiferent de felul

sau nivelul şcolarizării muzicale şi/sau teologice ulterioare, o majoritate covârşitoare dintre cei intervievaţi (80 din 96 sau cca. **83% !**) au declarat că au învăţat cântarea bisericească ***"la strană"***, cel mai adesea încă din copilărie, uneori chiar de la părinţii lor, care erau şi ei cântăreţi. Ţinând seama de faptul că vârstele de început sunt cele care permit fixarea cel mai temeinic a unor deprinderi şi cunoştinţe şi totodată anii petrecuţi în jurul stranei din biserică sunt de obicei mult mai mulţi decât cei cel mult 2-3 ani ai unei şcoli de câmtăreţi, se poate aprecia importanţa uceniciei directe în mediul liturgic (bisericesc), pentru selecţionarea şi formarea într-un timp îndelungat a unor autentice vocaţii de cântăreţi ai Bisericii.

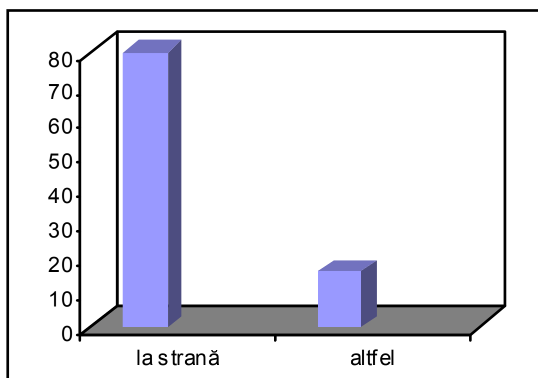


Fig.2

În ceea ce priveşte unele forme mai "canonice" de învăţare a cântării bisericeşti, se pot aminti mai întâi chiar ***Şcolile de cântăreţi bisericeşti***. Surprinzător însă (sau nu), dintre cei 96 de cântăreţi avuţi în vedere, doar 6 (!) au urmat o astfel de şcoală, aşadar un procent cu totul nesemnificativ. Este vorba de câţivă cântăreţi mai bătrâni care au urmat *Şcoala de Cântăreţi "Dimitrie Cunţan"* de la Sibiu, în prima jumătate a secolului trecut, sau dintre cei mai tineri, care au urmat cursurile *Şcolii de cântăreţi de la Făgăraş*, mai nou înfiinţată. Dacă şcolile mai vechi de cântăreţi aveau specificul unor şcoli profesionale, cele mai noi permit absolvirea concomitentă a liceului (aşa cum este cazul cu unul dintre cântăreţii mai tineri cercetaţi).

O formă de *echivalare* a cunoştinţelor şi deprinderilor de cântare şi tipic, deja existente la cântăreţii bisericeşti formaţi în jurul strănii, o constituie ***Cursurile de cântăreţi bisericeşti***, prin care au trecut, la Cluj sau

Sibiu, destul de mulţi cântăreţi, şi anume 14 (dintre cei 96). Aceste cursuri, pe durata a câteva săptămâni, departe de a constitui o "şcoală" propriu-zisă, reprezintă totuşi un prilej de întâlnire şi de schimb de experienţă pentru cântăreţi, eliberându-le totodată o "Diplomă" sau un certificat de echivalare, necesar adesea pentru încadrarea pe postul de cântăreţ bisericesc al unei parohii.

Un cadru de pregătire muzicală *generală*, de un nivel care poate fi apreciat drept elementar către mediu, îl constituie ***Şcolile populare de Artă*** (prin secţiile lor de muzică). Prin Şcoala populară de Artă de la Sibiu mai ales, dar şi prin cea de la Braşov, au trecut 8 dintre cei 96 de cântăreţi. Se poate spune că aceste şcoli reprezintă un bun prilej de *perfecţionare vocală* (cu foarte bune rezultate !) şi de mai bună *cunoaştere a notaţiei muzicale* (occidentale, pe portativ). Demn de remarcat este iarăşi faptul că dintre cei 8 care au urmat cursurile unei Şcoli populare de artă, 5 sunt totodată absolvenţi de Teologie, un altul a trecut printr-un Curs de cântăreţi bisericeşti şi doar doi nu au mai avut parte de altfel de pregătire muzicală într-un cadru organizat specific.

Dacă Şcolile populare de Artă oferă o pregătire muzicală generală şi prea puţin (sau deloc) bisericească, ***Şcolile de Teologie***, seminare sau facultăţi, sunt cele care oferă mai ales o formaţie teologică (implicit şi bisericească) generală, în care însă şi *muzica bisericească* ocupă un loc anume. În clasificarea noastră am grupat sub titlul de **Teologie** (sau absolvenţi ai unei Şcoli de Teologie) atât absolvenţii de seminar, cât şi cei de Facultate, deoarece toţi cei 18 implicaţi sunt şi absolvenţi ai Facultăţii de Teologie – chiar dacă nu toţi au urmat mai înainte seminarul teologic (oarecum reciproc, toţi seminariştii vizaţi au urmat ulterior Facultatea de Teologie).

Şi aici este de remarcat faptul că pregătirea muzicală este mult mai temeinică în seminarele teologice, faţă de facultăţi, datorită vârstei mai fragede a elevilor şi datorită numărului simţitor mai mare de ore de muzică (liniară sau psaltică), de practică de strană sau de cor.

Sintetizând datele privind pregătirea specific muzicală a cântăreţilor bisericeşti, avem următoarele cifre: 6 cântăreţi au urmat o Şcoală de cântăreţi, 14 un Curs de cântăreţi, 8 o Şcoală populară de Artă şi 18 o Şcoală teologică. Totalul celor care au trecut măcar printr-un cadru de pregătire specific muzicală (şi ţinând seama că unii au trecut prin 2 asemenea cadre) este de 40 de cântăreţi.

Un reprezentare grafică poate fi edificatoare şi în acest caz:

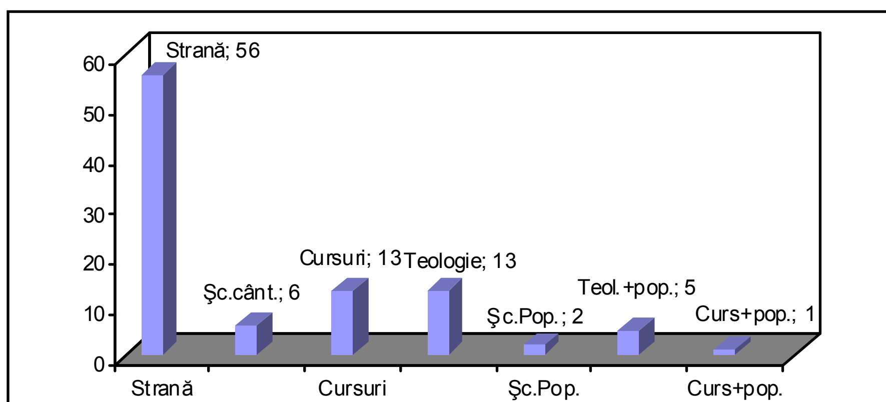


Fig.3

Se observă în continuare numărul covâşitor mai mare al celor care au ca unică pregătire de specialitate **practica la strană** (56), desigur îndelungată, faţă de cei care urmat (eventual şi) o **formă organizată** de pregătire (40).

*

Există apoi o serie de aspecte care pot contribui la explicarea poziţiei şi autorităţii sociale sau profesionale de care se bucură, alături de preoţi desigur, şi cântăreţii, în cadrul comunităţii parohiale.

Din acest punct de vedere, după poziţia bisericească şi liturgică (oarecum şi profesională), poate rolul cel mai important îl joacă ***familia cântăreţului***. În mod firesc, un om aşezat, cu o familie armonioasă, cu copii, iar mai târziu şi cu nepoţi, inspiră încredere celorlalţi credincioşi din Biserică şi totodată reprezintă un exemplu demn de urmat. Şi este cu totul remarcabil faptul că dintre cei 96 de cântăreţi bisericeşti intervievaţi în această privinţă, doar 8 sunt necăsătoriţi – iar pentru aceştia din urmă lucrul este oarecum explicabil mai ales prin prisma vârstei de până la 30 de ani. Cei 88 de cântăreţi căsătoriţi (dintr-un total de 96) înseamnă un procent de cel puţin 91 % (!). Dintre aceştia, 79 au unul sau mai mulţi copii, în expresie procentuală 82% (din cei 96).

Sunt procente cu totul deosebite pentru lumea modernă (sau post-modernă), unde stabilitatea căsniciilor atinge cote negative greu de imaginat în urmă cu doar câteva decenii, indiferent că este vorba de oraş sau de sat (satul “modernizat”).

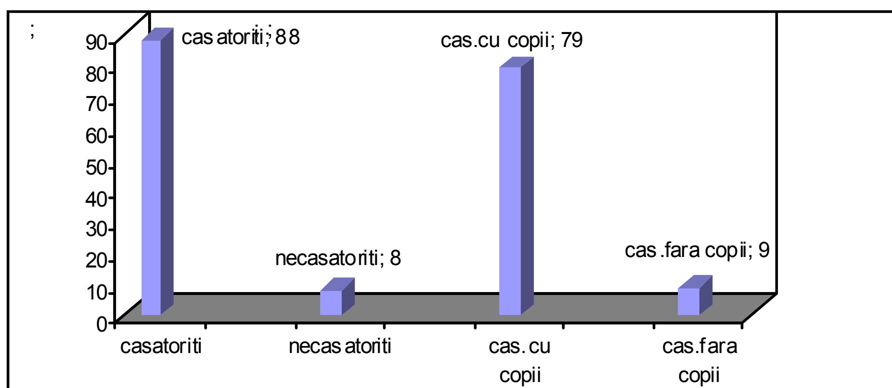


Fig.4

Domiciliul cântăreţului bisericesc este un alt aspect care poate da o imagine a încadrării în comunitatea parohială - dacă acesta este în parohia în care îşi desfăşoară activitatea sau în afara acesteia, în altă localitate, această din urmă situaţie implicând naveta şi o prezenţă adesea mult diminuată între credincioşi.

Iarăşi avem parte de o surpriză deosebit de plăcută, deoarece dintre cei 96 de cântăreţi, doar unul este navetist (!), ceea ce înseamnă un impresionant procent de aproape 99% cântăreţi cu domiciliul stabil în parohie.

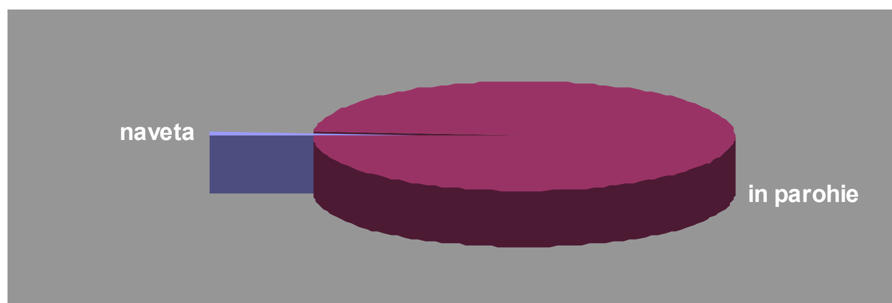


Fig.5

*

Un aspect care preocupă adesea în privinţa cântăreţilor bisericeşti este ***vârsta*** acestora, existând uneori impresia, nu totdeauna justificată, că vocile tinere sunt mai interesante - din punct de vedere muzical probabil, pentru că dintr-un punct de vedere eclesial sau teologic, cuvântarea sau cântarea de slavă adresată Dumnezeirii din partea fiinţei omeneşti (aceasta zidită după Chipul dumnezeiesc) este interesantă dincolo de limitele oricărei vârste pământeşti, totdeauna trecătoare.

Aşadar, în privinţa vârstei cântăreţilor, vom lua ca an de referinţă anul 2003 (anul de mijloc al cercetării, între anii 2002 şi 2004) şi vom împărţi cântăreţii conform a trei paliere de vârstă: până la 25 de ani, între 25 şi 50 de ani şi peste 50 de ani. Această împărţire nu urmăreşte vreo clasificare după perioade relativ egale de timp, din sfert în sfert de veac, ci este vorba mai curând despre o împărţire impusă de maniera de ocupare a vieţii cântăreţilor (şi, în general, a oricărui om): mai întâi perioada de formare şcolară, inclusiv universiară sau doar profesională, până la aproximativ cel mult 25 de ani, apoi urmează perioada vieţii active din punct de vedere profesional, care este adevărat că depăşeşte de obicei vârsta de 50 de ani, însă trebuie observat că vârsta pensionării este precedată şi de o perioadă de mai mare preocupare pentru pregătirea ultimei părţi a vieţii, care se poate aproxima ca începând în jurul vârstei de 50 de ani.

Consultarea *Indexului după vârstă al cântăreţilor*[6] înregistraţi în cadrul proiectului ne indică un număr de *38 de cântăreţi până la vârsta de 50 de ani* - respectiv doar *3 cântăreţi până la vârsta de 25 de ani* şi *35 de cântăreţi între 25 şi 49 de ani* (adică până la 50 de ani, exclusiv această vârstă). Dintre aceştia 4 sunt preoţi şi 3 diaconi, ceea ce face să rămână doar un număr de *31 de cântăreţi* (propriu-zişi) până la vârsta de 49 de ani.

Distribuţia amănunţită pe vârste, până la 49 de ani, este următoarea (pentru toţi cei 38 de cântăreţi, adică inclusiv cei 4 preoţi şi 3 diaconi pricepuţi în domeniul cântării bisericşti): 19 ani-1 cântăreţ, 23-2, apoi 26-1, 27-2, 29-4, 30-2, 32-1, 33-1, 34-4, 35-1, 36-2, 40-1, 43-1, 4-3, 45-1, 46-3, 47-1, 48-2, 49-3.

Un grafic al distribuţiei pe vârste ne oferă o imagine mai clară a acestui aspect:

[6] *Ibid*. (Pr.Grăjdian Vasile etc., *Cântarea liturgică ortodoxă din Sudul Transilvaniei...*), p.371-372.

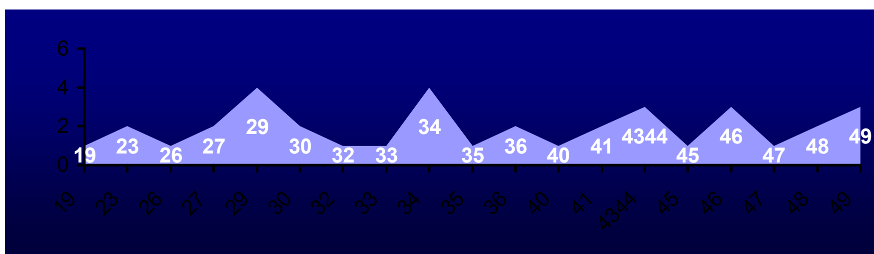


Fig.6

Acelaşi *Index* ne indică *58 de cântăreţi de peste 50 ani* (adică născuţi până în anul 1953). Dintre aceştia preoţii sunt doar în număr de 7, ceea ce dă un număr de *51 cântăreţi (propriu-zişi) peste 50 ani*.

Deja numărul cântăreţilor peste 50 de ani, în valoarea sa absolută (cu sau fără preoţii implicaţi în proiect), depăşeşte jumătatea numărului total al cântăreţilor cercetaţi - adică este vorba despre 58 de cântăreţi (respectiv 51, fără preoţi), dintr-un număr total de 96 de cântăreţi cercetaţi. Această constatare numerică (/ statistică) pare să dea dreptate celor care, la modul general, apreciază drept înaintată vârsta unei anume majorităţi a cântăreţilor bisericeşti actuali.

Distribuţia separată pe vîrste, între 50 şi 88 (!) de ani este următoarea (incluzând şi cei 7 preoţi cântăreţi): 50 de ani-2 cântăreţi, 51-1, 52-2, 53-1, 57-1, 58-1, 59-3, 61-1, 62-2, 63-1, 65-2, 66-6 (!), 67-2, 68-2, 70-1, 71-2, 72-4, 73-1, 74-3, 75-3, 76-1, 78-1, 79-2, 81-2, 82-4, 83-1, 84-2, 88-1.

O altă reprezentare grafică poate fi sugestivă, arătând distribuţia relativ egală a cântăreţilor (între 1 şi 4) pe aproape întreg palierul de vârstă, de la 50 până la 88 de ani (!), doar cu o uşoară creştere peste 60 de ani (aproximativ înspre vârsta pensionării pentru bărbaţi).

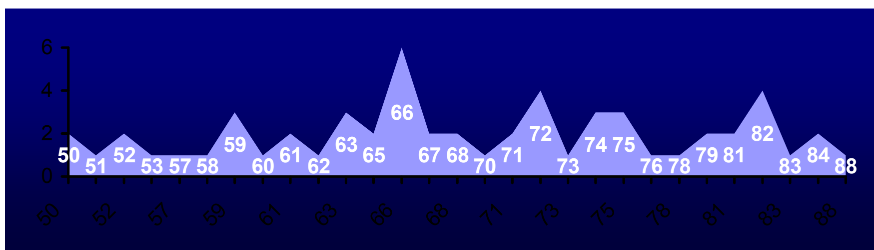


Fig.7

*

În sfârşit, un ultim aspect care poate fi interesant este acela al ***încadrării profesionale*** a cântăreţilor bisericeşti. Aici este dificil de dat cifre exacte, o concluzie ce se impune la modul mai general fiind aceea că foarte puţini sunt aceia care şi-au susţinut existanţa doar din salariul de cântăreţ bisericesc.

Foarte mulţi au fost încadraţi ca şi cântăreţi bisericeşti doar pentru o oarecare perioadă a vieţii, uneori chiar numai după ieşirea la pensie (!) din alt serviciu. De asemenea, nu întotdeauna încadrarea a fost pe un post întreg de cântăreţ, uneori fiind vorba de o jumătate de normă sau numai de o înţelegere cu preotul sau cu parohia.

Chiar şi atunci când salariul era întreg, fiind vorba de obicei despre cel mai mic salariu pe economie practic toţi cântăreţii au mai practicat cel puţin o meserie (/profesie), dintre cele învăţate la vreo şcoală sau prin ucenicie la locul de muncă. Mai ales la ţară, alături de o meserie (şi aşa cum am menţionat deja mai la început), cântăreţii au practicat întotdeauna şi agricultura, fie ea numai de subzistenţă.

*

Pentru a rezuma în câteva cuvinte condiţia cântăreţului bisericesc din parohiile Arhiepiscopiei Sibiului, se poate spune că formarea sa profesională şi nu în ultimul rând formarea sa bisericească se face mai puţin în şcoli speciale, cât în însăşi practica liturgică a cântării, cel mai adesea de-a lungul multor ani de ucenicie, care pot începe chiar din copilărie. Oameni aşezaţi, întemeind familii închegate, aproape totodeauna cu copii, cântăreţii bisericeşti îşi câştigă existenţa practicând şi alte meserii, pentru a completa micul venit rezultat din activitatea de cântăreţ bisericesc.

Ca vârstă ei sunt o oglindă firească a întregului trupului văzut al Bisericii, acoperind practic toate vârstele, de la frageda pruncie, când îşi încep adeseori ucenicia, până la cea mai venerabilă bătrâneţe.

Din toate aceste puncte de vedere, prin prezenţa şi prin osteneala lor, cântăreţii Bisericii sunt stâlpi de nădejde în viaţa comunităţii parohiale, ajutând preotului să conducă credincioşii aflaţi în grija sa pe calea Mântuirii.

ORNAMENTICA ÎN CÂNTAREA BISERICEASCĂ DE TRADIŢIE BIZANTINĂ DIN TRANSILVANIA. STIHIRILE DE LA VECERNIE LA "DOAMNE STRIGAT-AM" - GLAS 5

Cântarea liturgică tradiţională în Biserica Ortodoxă Română îşi are rădăcinile în cultura muzicală bizantină[1] şi aceasta este valabil şi pentru variantele regionale de cântare bisericească românească, la structurarea cărora au mai contribuit de-a lungul istoriei şi o serie de alte influenţe, inclusiv cele de factură folclorică[2].

Proiectul de *Cercetare sistematică şi valorificare a tezaurului de oralitate al cântării de strană din bisericile Arhiepiscopiei Sibiului*, desfăşurat în cadrul Universităţii „Lucian Blaga" din Sibiu între anii 2002-2004[3], a permis realizarea unei arhive de înregistrări audio ale cca. 100 de cântăreţi bisericeşti, majoritatea din Protopopiatele Sibiu, Sălişte şi Agnita ale Arhiepiscopiei Sibiului[4].

Chiar şi o parcurgere sumară a materialului audio înregistrat dezvăluie o mare bogăţie a variantelor melodice orale cu circulaţie în Sudul Transilvaniei (în protopopiatele amintite), care aşteaptă încă o cercetare amănunţită, menită să pună în lumină caracteristicile unei arte complexe şi subtile. Pe de altă parte, pentru această zonă a României, raportarea cântării bisericeşti – cel puţin în principiu, sau declarativ – se face vis-à-vis de cartea de *Cântări bisericeşti* publicată în anul 1890 la Viena de către Pr. Dimitrie Cunţan (1837-1910) din Sibiu[5].

---

[1] Gh.Ciobanu, *Raportul dintre muzica liturgică românească şi muzica bizantină*, în "Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie", vol.II, Ed.Muzicală, Bucureşti, 1979, p.268: "muzica liturgică românească, cu toată varietatea ei regională, are la bază muzica bizantină".

[2] Gh.Şoima, *Muzica bisericească Şi laică în Institutul Teologic din Sibiu*, în "Mitropolia Ardealului", VI 1961, nr.11-12, p.798.

[3] *Granturile MEC(T)-CNCSIS* (Ministerul Educaţiei şi Cercetării/şi Tineretului-Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice din Învăţământul Superior) *nr.290/2002* ;i *nr.368/2003 Şi 2004*.

[4] DVD-ul cuprinzând Arhiva comprimată se află în lucrarea Pr.prof.dr.Vasile Grăjdian, Pr.Lect Drd.Sorin Dobre, Prep.Ing.Grecu Corina, Bibliotecar-Arhivist Ing.Streza Iuliana, *Cântarea liturgică ortodoxă din Sudul Transilvaniei - Cântarea tradiţională de strană în bisericile Arhiepiscopiei Sibiului*, Editura Universităţii "Lucian Blaga", 2007, 464p.

[5] Dimitrie Cunţanu, *Cântările bisericesci - după melodiile celor opt glasuri ale sfintei biserici ortodoxe, culese, puse pe note şi arangeate de Dimitrie Cunţanu, Profesor la seminarul*

În cadrul acestor parametri menţionaţi, prezentul studiu încearcă să pună în evidenţă o serie de aspecte ale ornamenticii în cântarea bisericească de tradiţie bizantină din sudul Transilvaniei, pentru cazul particular al *Stihirilor de la Vecernie la "Doamne strigat-am", glasul 5*.

Aspecte metodologice

Pentru atingerea scopurilor propuse, din punct d evedere metodologic am optat pentru o metodă asemănătoare celei folosite într-un studiu anterior, referitor la variante orale actuale din Ardeal ale *Irmosului Învierii*[6]. Este vorba despre punerea în paralel (pe portative suprapuse) a mai multor versiuni ale aceleiaşi cântări – în cazul nostru prima stihiră de la "Doamne strigat-am" pe glasul 5 – pornind de la o variantă de referinţă, aşa cum este cea a lui Dimitrie Cunţan de la 1890[7] şi avansând către variante din ce în ce mai depărtate de aceasta, din punctul de vedere al structurii melodice. Desigur, conform celor anunţate deja în titlu, domeniul de preocupare îl constituie îndeosebi aspectele de *ornamentaţie* melodică a variantelor avute în vedere.

În Arhiva proiectului de cercetare menţionat (*Cercetare sistematică şi valorificare a tezaurului de oralitate...)* există înregistrările a 54 de cântăreţi bisericeşti ardeleni pentru Stihirile de la "Doamne strigat-am" pe glasul 5 – lista acestora este redată în *Anexa 1*[8]. Fiind vorba despre un număr foarte mare, dificil de procesat analitic în cadrul unui studiu relativ redus ca dimensiune, am procedat la selectarea unui număr de doar 8 variante, pentru a fi observate în paralel. Criteriul selecţiei a fost acela al unei suficiente ilustrări a gradului diferit de ornamentare, într-o prezentare progresivă (a complexităţii ornamentării) în raport cu textul melodic al lui Dimitrie Cunţan, de la cele mai simple, mai puţin ornamentate, la cele mai complexe

"andreian" arhidiecesan, Sibiu, ed.I, 1890, Editura autorului (tipărită la "Imprimăria de musicalii **Jos.Eberle şi Co.**", Viena, VII); ediţiile ulterioare care păstează neschimbat textul melodic sunt: ed.III, 1932, Institutul de Arte Grafice Krafft & Drotleff S.A. Şi ed. IV, 1943, Tiparul Institutului de Arte Grafice Krafft & Drotleff S.A.Sibiu.

[6] Pr.Vasile Grăjdian, *Irmosul Învierii în variante orale actuale ale cântării bisericeşti de strană din Ardeal*, studiu prezentat în cadrul celui de *Al 10-lea congres internaţional de muzică bizantină*, Iaşi, 12-15 mai 2003, publicat în "Acta Musicae Byzantinae", Iaşi, Vol.VII, 2004, p.137-156; republicat într-o formă extinsă în vol. Pr.prof.dr.Vasile Grăjdian, Pr.Lect Drd.Sorin Dobre, Prep.Ing.Grecu Corina, Bibliotecar-Arhivist Ing.Streza Iuliana, *Cântarea liturgică ortodoxă din Sudul Transilvaniei...*, p.128-186.

[7] Dimitrie Cunţanu, *Cântările bisericesci...*, p.20.

[8] Reprodusă după Pr.Lect Drd.Sorin Dobre, Prep.Ing.Grecu Corina, Bibliotecar-Arhivist Ing.Streza Iuliana, *Cântarea liturgică ortodoxă din Sudul Transilvaniei...*, p.389-390.

ornamental. Intenţia de ilustrare a modalităţilor de ornamentare sperăm să nu fi fost în nici un fel afectată de probabila şi inevitabila subiectivitate a selecţiilor – determinate de preferinţele personale ale celui care a efectuat selecţia. Dar, pentru a folosi o imagine plastică, este vorba despre pietre de mare preţ între mult mai multe pietre de mare preţ, între care oricare ar fi fost alese, acestea le reprezintă şi pe cele care, pentru moment, au fost lăsate deoparte.

Cele 8 înregistrări selectate sunt marcate prin îngroşare (bold) in lista din *Anexa 1*.

În continuare, *Anexa 2* prezintă punerea propriu-zisă în paralel a variantelor primei Stihiri de la "Doamne strigat-am" pe glasul 5. Primele două portative (1-2) cuprind versiunile ce au devenit oarecum de referinţă prin publicarea lor în cărţi de cântări: cea deja menţionată a lui Dimitrie Cunţan[9], la care se adaugă şi cea consemnată în *Cartea de cântări* din 1925 a echipei conduse de Timotei Popovici[10], care este importantă măcar prin faptul că atragea implicit (şi explicit) atenţia la vremea respectivă asupra faptului existenţei şi a altor posibile variante de cântare, eventual la fel de îndreptăţite la întrebuinţarea lor în cadrul cântării tradiţionale de strană din Transilvania. Faptul că această ediţie s-a bucurat de o mai puţin bună primire poate explica eventual de ce în ediţiile următoare ale *Cărţii de cântări* a lui Dimitrie Cunţan, chiar dacă publicate de acelaşi Timotei Popovici[11], se revine la textul muzical al primei ediţii, cea de la 1890.

Diferenţele melodice sunt încă relativ reduse între primele două portative/variante. Acestea, atâtea câte sunt, am convenit să fie marcate prin două feluri de „încercuiri": cele ***dreptunghiulare*** privesc mai ales modificările melodiei „principale", iar cele ***rotunde*** **(/*ovale*)** se referă efectiv la aspectele de **ornamentaţie melodică**. Aceste două feluri de marcări vor fi

---

[9] Dimitrie Cunţanu, *Cântările bisericesci...*, p.20.

[10] Timotei Popovici, Candid Popa, Aurel Popovici, *Cântările bisericeşti* după melodiile celor opt glasuri al sf.biserici ortodoxe culese, puse pe note şi aranjate de Dimitrie Cunţanu, profesor la seminarul andreian arhidiecezan din Sibiu, Ediţia a II-a, revăzută şi augmentată - publicată de consistoriul arhidiecezan, Sibiu, 1925, p.11.

[11] *Cântările bisericeşti după melodiile celor opt glasuri, ale sfintei biserici ortodoxe române, culese şi aranjate de Dimitrie Cunţanu, fost profesor la Seminarul Andreian din Sibiu,* Ediţia a III-a, din autorisaţia bisericii îngrijită de Timotei Popovici; preot, profesor de muzică la şcoala normală Andreiu Şaguna şi dir. corului mitropoliei, Sibiu, 1932, (tipărită la) Institutul de Arte Grafice Krafft & Drotleff S.A.; *Cântările bisericeşti după melodiile celor opt glasuri, culese şi întâi publicate în 1890 de Dimitrie Cunţanu, fost profesor la Seminarul Andreian din Sibiu,* Ediţia a IV-a, îngrijită de Timotei Popovici, fost profesor de muzică la Seminarul Andreian, Sibiu, 1943, Tiparul Institutului de Arte Grafice Krafft & Drotleff S.A.Sibiu.

folosite şi pentru celelalate variante melodice (orale), transcrise în portativele următoare. Se va mai aduga o modalitate intermediară de marcare, cea ***dreptunghiulară cu colţurile rotunde***, necesară acolo unde, după cum vom vedea, *ornamentaţiile* melodice deosebit de bogate ajung *să influenţeze însăşi linia melodică* principală – sau chiar să i se substituie acesteia – fiind mai dificil de făcut o separaţie clară şi simplă între ornamentaţie, pe de o parte şi/sau modificarea liniei melodice principale, pe de altă parte.

Alte câteva observaţii metodologice mai privesc faptul că, fiind vorba despre voci diferite, pentru uşurarea comparaţiei, am transpus toate transcrierile în ambitusul variantei de referinţă a lui Dimitrie Cunţan (un „re minor" asemănător corespondeţei liniare a glasului 5 stihiraric din cântarea psaltică).

Într-un sens apropiat, despărţirea „punctată" în măsuri încearcă să sugereze un compromis între variantele tipărite ale lui Dimitrei Cunţan şi Timotei Popovici, unde regula este măsura de 2/4, şi interpretările *ad libitum*, cu un *rubato* deosebit de avansat (şi subtil) al interpretărilor orale, pentru care împărţirea în măsuri, tot „de regulă", este irelevantă.

Un alt mic compromis metodologic îl constituie adaptarea textului literar de la 1890 al lui Dimitrie Cunţan la normele ortografice curente, pentru a nu complica inutil punerea în paralel cu aspecte care nu privesc partea melodică; este vorba despre îndreptarea lui „cătră" în „către", a „rugăciunei" în „rugăciunii" etc., ca şi despre înlocuirea unor caractere/litere care nu se folosesc actualmente în limba română (**ĕ** în loc de **ă** sau **ḍ** în loc de **z** ...)

De asemenea, dacă pentru început am păstrat indicaţia de tempo *Andante*, pe care o propune Dimitre Cunţan, trebuie totodată observat că există, cel puţin uneori, relativ mari diferenţe de tempo între variantele orale transcrise – chiar dacă în general se poate accepta indicaţia generică de *Andante*; în acest sens, atunci când varianta propusă de Nicolae Popa (nr.12) depăşeşte evident limitele de tempo indicate prin Andante, am propus un *Allegretto*.

Tot pentru încercarea unor diferenţieri între categoriile de variante melodice şi ornamentale prezentate, am optat pentru gruparea portativelor (la începutul lor) câte 1, 2 sau 3, prin ***acolade rotunde*** în cazul textelor muzicale tipărite şi prin ***acolade drepte*** în cazul variantelor orale (relativ) înrudite.

Ca o ultimă observaţie metodologică generală, fiind vorba mai ales despre o *transcriere intermediară* (între „sumară" şi „definitivă") a

variantelor orale[12], în cazul acestora referinţa ultimă rămâne totdeauna*”fonografia”* înregistrării audio.

Constatări, observaţii şi concluzii

După primele două portative, cu variantele de referinţă tipărite menţionate şi cu relativ puţine diferenţe – unde ornamentaţiile privesc doar câteva mordente şi apogiaturi „scrise” la măsurile 9-10, 28, 37-38, următoarele două portative grupate (3-4) prezintă transcrierile interpretării a doi buni cântăreţi din zona Sibiului, **Luca Simion** şi **Dumitru Munthiu**, amândoi absolvenţi ai Şcolii Populare de Artă din Sibiu[13], actualmente preoţi la parohii din Sibiu. Faptul „şcolirii” muzicale mai avansate, cel puţin în partea solfegistică, foarte probabil constituie motivul pentru care ei respectă şi nu se îndepărtează deloc de „litera” melodiei „după carte”, eventuale ornamentaţii fiind practic inexistente. (Oare, ca o întrebare retorică de paranteză, şcolirea solfegistică îngustă poate avea ca efect şi sterilizarea inspiraţiei melodice şi/sau a ornamentaţiei aferente ?).

Cu totul alta este situaţia cântăreţului din portativul următor (5), **Coşorean Axente** din Coveş, care, fără o pregătire muzicală „de şcoală” [14], dă frâu liber ornamentaţiei melodice, ce pare să facă trup cu însăşi linia melodică principală, drept pentru care am folosit marcarea dreptunghiulară cu colţuri rotunde.

În următoarele două portative (6-7) vom reveni la continuarea celor două texte melodice „de referinţă” din primele portative (1-2), mergând puţin mai departe, şi anume la modelele de aplicare a stihirilor (cu stihuri înainte), cele începând cu „Prin cinstită crucea ta...”, şi ele tipărite în cărţile de cântări ale lui Dimitrie Cunţan (1890)[15] şi Timotei Popovici (1925)[16]. Am făcut aceasta deoarece, în urma audierii tuturor înregistrărilor disponibile de la “Doamne strigat-am” pe glasul 5, am observat cum, într-o mare majoritate, cântăreţii care nu cântă „după note” (stihirile transcrise de Dimitrie Cunţan) folosesc *şi pentru primele două stihiri* (cele fără stihuri,

---

[12] Emilia Comişel, *Probleme de transcriere*, în “Studii de etnomuzicologie”, vol. II, Ed.Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, Bucureşti, 1992, p.182 Ş.u.

[13] V. notele biografice în vol. Pr.prof.dr.Vasile Grăjdian, Pr.Lect Drd.Sorin Dobre, Prep.Ing.Grecu Corina, Bibliotecar-Arhivist Ing.Streza Iuliana, *Cântarea liturgică ortodoxă din Sudul Transilvaniei...*, p.237-238, respectiv p.245-246.

[14] V. nota biografică la *ibid*., p.231.

[15] Dimitrie Cunţanu, *Cântările bisericesci...*, p.21.

[16] Timotei Popovici, Candid Popa, Aurel Popovici, *Cântările bisericeşti...*, p.12.

adică “Doamne strigat-am” şi “Să se îndrepteze”) *o formă de aplicare practică* apropiată de cea propusă de Dimitrie Cunţan. Comparând în portativele 6-7 modelele melodice de aplicare practică tipărite (cu cuvintele asociate în paranteză, deoarece ne interesează în acest moment doar *relevanţa melodică* corespunzătoare), vom remarca iarăşi diferenţele minore între cele două variante, inclusiv în ceea ce priveşte ornamentaţia, oarecum asemănător situaţiei din primele două portative (1-2).

Pentru următoarele (şi ultimele) cinci portative, cu transcrieri ale altor variante orale, „referinţele” melodice tipărite vor fi astfel mai ales cele două modele de aplicare redate în portativele 6-7, în măsura în care majoritatea variantelor orale par să fie mai înrudite cu acestea decât cu cele din portativele 1-2.

Prima grupă de variante (8-10) dintre ultimele cinci este formată de 3 cântăreţi despre care se poate spune că raţiunea grupării lor a fost încă relativa apropiere de modelul de aplicare (sau de „recognoscibilitatea” acestuia), în pofida ornamentaţiei melodice din ce în ce mai bogate. Primul cântăreţ din acest grup este de fapt o cântăreaţă, **Luca Victoria** din Ocna Sibiului, în vârstă de 66 de ani la data înregistrării (între timp decedată). Agricultoare şi casnică, ea face parte dintr-o familie de cântăreţi bisericeşti deosebit de înzestraţi (între aceştia socrul, soţul şi doi dintre fii, unul dintre fii fiind chiar Pr.Luca Simion, a cărui interpretare este redată la nr.3)[17]. Cântarea ei, limpede şi liniştită, are poate caracterul cel mai „clasic” (chiar „olimpian”) prin măsura justă a încadrării şi „topirii” ornamentelor în melodia generală. Ascultând-o, se poate înţelege cum cântarea în întregul ei (chiar fără artificii vocale exgerate) poate constitui o ornamentare, o *podoabă* în sine, lărgind sensul ornamentaţiei melodice până la a cuprinde şi subtilitatea agogică a rubato-ului caracteristic cântării populare (pentru care în transcriere ar fi fost necesare nenumărate indicaţii de *rall., rit., accel., a tempo* etc., chiar dacă şi acestea ar fi fost de obicei insuficiente pentru a reda momentul inspiraţiei interpretative vii). Şi deoarece deja de la acest nivel separarea între „varientarea” melodiei principale şi ornamentaţia prin „figuri” melodice speciale este aproape imposibil de realizat, am marcat cea mai mare parte din transcriere cu dreptunghiuri cu margini rotunjite – sitaţie care se va repeta în general şi la următoarele portative. Iar, pentru a face doar o trimitere mai specială, a se observa evoluţia melodică din măsurile 22-27,

[17] V. nota biografică în vol. Pr.prof.dr.Vasile Grăjdian, Pr.Lect Drd.Sorin Dobre, Prep.Ing.Grecu Corina, Bibliotecar-Arhivist Ing.Streza Iuliana, *Cântarea liturgică ortodoxă din Sudul Transilvaniei...*, p.260.

unde ornamentarea melodică se îmbină paradoxal cu „înghesuirea” recitativă a mai multor silabe ale textului imnografic.

Ivan Constantin din Sadu (nr.9), care a învăţat cântarea bisericească într-o adevărată „academie” sătească de mai mulţi cântăreţi bisericeşti[18], este mânat totodată de un spirit autodidact în învăţarea notaţiei muzicale şi de o dorinţă de auto-perfecţionare mai cuprinzătoare, care l-a făcut să-şi încheie studiile de teologie (licenţă şi master) până la 42 de ani, în pofida greutăţilor vieţii (familiale) de zi cu zi. Cântarea sa caută de asemenea să se „ţină” în apropierea modelului de aplicare, chiar dacă bogata experienţă de cântăreţ îl îndeamnă să-şi agrementeze stilul cu numeroase mici mordente, care uneori pot chiar suplini note ale liniei melodice principale (cea a ”modelului de referinţă”); a se vedea în acest sens, de exemplu, măsurile 28-30.

Hârţoagă Ioan din Agnita (10)[19] duce mai departe ornamentarea melodică general(izat)ă, după cum putem vedea în măsurile 5-8 sau 46-47. Ce ar mai fi de amintit, atât la Hârţoagă Ioan cât şi alţi cântăreţi este folosirea foarte variată, cu rol ornamental, a *vibrato*-ului, uneori acesta fiind greu de deosebit de un mic mordent sau un tremolo. Oricum, cu acest cântăreţ senzaţia de cântare folclorică este din ce în ce mai pronunţată, după cum vom mai vedea şi la ultimii doi dintre cântăreţi.

Astfel, pentru cântăreţii ultimei grupe (11-12) exuberanţa melodico-ornamentală duce până la capăt contopirea spiritului ornamental-improvizatoric cu structurile intime ale discursului melodic. **Angela Beschiu** din Jina (11)[20] este o adevărată exponentă a unei virtuozităţi vocale deosebite, interpretarea sa fiind un şirag neîntrerupt de „floricele” melodice, parcă irepetabile, unele de-a dreptul memorabile; a se vedea un mordent „mordentat” (împodobit) cu alte trei mordente în măsura 5, ca şi nenumăratele tirade de apogiaturi de tot felul, grupet-uri etc., cum, printre multe altele, sunt cele din măsurile 41-47. (Oricum, în legătură cu concentrarea melodică ornamentală, a nu se uita că în acest studiu am pus în paralel corespondentul a doar 7 rânduri de model stihiraric).

Ultimul cântăreţ bisericesc avut în vedere este **Popa Nicolae** din Apoldul de jos[21], a cărui artă melodică ar putea fi caracterizată drept o stare tranzitorie neîncetată, care totuşi nu dă senzaţia unei aporii melodice, ba chiar din contra, coerenţa formală generală nu pare a fi afectată; ca un

---

[18] *Ibid*., p.43; v. şi nota biografică la p.235.
[19] Nota biografică în *ibid*., p.333.
[20] Nota biografică în *ibid*., p.344.
[21] Nota biografică în *ibid*., p.208.

exemplu tipic, a se observa evoluţiile (ornamental) melodice din măsurile 16-40.

*

În sfârşit, ca o adaus la observaţiile acestui studiu, la modul concluziv pare a se impune şi o întrebare retorică, cu un răspuns posibil în cercetări viitoare: textul muzical notat de D. Cunţan este referinţa care este ornamentată în interpretarea reală ***sau*** stilul viu este realitatea propriu-zisă a cântarii din Transilvania de origine bizantină şi textul lui D. Cunţan constituie doar o „abstragere” de felul unui oarecare „numitor comun” al variantelor orale ? Iar un răspuns probabil ar putea fi acela că ambele abordări pot prezenta o relevanţă specifică, reciproc complementară celeilalte, în funcţie de scopurile urmărite în cercetarea concretă.

Anexa 1

Glasul V

nr.	**"Doamne strigat-am"** ***(stihiraric - melodia "însuşi-glasului")***	**durata**
1.	CD 2, Florea Vasile - Alămor (26 iunie 2002)	01' 08"
2.	CD 3, Balteş Nicolae - Ocna Sibiului (26 iunie 2002)	00' 47"
3.	CD 4, Nechita Gheorghe - Mag (21 iulie 2002)	00' 43"
4.	CD 6, Bighea Ioan - Cristian (22 iulie 2002)	01' 00"
5.	CD 7, Lupea Ioan - Galeş (24 iulie 2002)	01' 20"
6.	CD 9, Petra Ion - Sibiel (3 septembrie 2002)	00' 46"
7.	CD 10, Schiau Ilie - Apoldul de Sus (septembrie 2002); pare a fi o formă combinată	00' 26"
8.	**CD 11, Popa Nicolae - Apoldul de Jos**	**00' 43"**
9.	CD 12, Manta Ioan - Sibiu (29 septembrie 2002)	01' 13"
10.	CD 13, Ivănuţ Nicolae - Mohu (14 octombrie 2002)	01' 29"
11.	CD 14, Nica Ioan - Mohu (14 octombrie 2002)	02' 38"
12.	CD 16, Albu Ioan - Şelimbăr (24 octombrie 2002)	02' 10"
13.	CD 17, Tătoiu Ioan - Răşinari (24 octombrie 2002)	01' 27"
14.	CD 18, Jianu Ioan - Răşinari (24 octombrie 2002); pare a fi o formă combinată	00' 48"
15.	CD 19, Roman Ioan - Răşinari (24 octombrie 2002)	02' 20"
16 a.	CD 20, Damian Petru - Gura Râului (21 noiembrie 2002); pare a fi o formă combinată	00' 31"
16b.	- Variantă (probă)	00' 17"
17.	CD 21, Ihora Ilie - Gura Râului (21 noiembrie 2002)	00' 46"
18.	CD 22, Arcaş Gheorghe - Sadu (12 decembrie 2002)	02' 22"
19.	CD 23, Ţarălungă Gheorghe - Sadu (12 decembrie 2002); o formă interesantă a glasulu V	02' 24"
20.	**CD 24, Ivan Constantin - Sadu (12 decembrie 2002)**	**02' 16"**
21.	**CD 25 A, Pr.Munthiu Dumitru Adrian - Sibiu (19 sept.1985); şi cu aplicare**	**03' 08"**
22.	CD 26 A, Diac.Susan Mihai - Sibiu (28 decembrie 2002); cu aplicare	03' 27"
23 a.	CD 27, Ciocan Constantin - Sibiu (30 dec.2002-29 ian.2003)	03' 41"
23b.	- Aplicare	01' 09"
24.	**CD 28, Arhid.Luca Simion - Sibiu (21 ianuarie 2003); cu aplicare**	**04' 27"**
25.	CD 30, Veştemean Ioan - Sibiu (25 ianuarie 2003)	02' 27"
26.	CD 31, David Simion - Sadu (25 ianuarie 2003)	01' 59"
27.	CD 32, Săvoiu Ioan - Sadu (25 ianuarie 2003): pare a fi o formă combinată	01' 02"
28.	CD 35, Luca Dumitru - Ocna Sibiului (30 ianuarie 2003)	02' 09"
29.	**CD 36, Luca Victoria - Ocna Sibiului (30 ianuarie 2003)**	**02' 03"**
30.	CD 40, Pr.Ciocan Ioan - Sălişte (5 martie 2003); Dogmatica glasului	02' 46"
31.	CD 43, Novac Augustin - Sibiu (18 octombrie 2003)	03' 00"
31.	CD 44 A, Herciu Ionel - Sibiu (22 iulie 2004)	02' 20"
32.	CD 45, Ciuchină Alexe - Sibiu (30 iulie 2004)	01' 31"
33.	CD 46, Buzan Jimăn Daniel - Sibiu (15 septembrie 2004)	01' 54"
34.	CD 52, Capătă Maria - Sălişte (21 septembrie 2004)	01' 21"
35.	CD 53, Stoica Ioan - Mândra (22 septembrie 2004)	02' 37"
36.	CD 56, Barna Ionuţ Emilian - Sibiu (10 ianuarie 2005): Stih şi Stihiră	01' 07"
37.	CD 58, Stoica Cornelius - Sibiu (17 ianuarie 2005): Stih şi Stihiră	00' 49"
38.	CD 59, Mitru Ioan Remus - Sibiu (12 ianuarie 2005): Stih şi Stihiră	01' 25"
39.	CD 60, Zepa Adrian - Sibiu (17 ianuarie 2005): Stih şi Stihiră	00' 47"
40.	CD 61, Mitru Remus - Sibiu (18 ianuarie 2005)	00' 48"
41.	CD 62, Pr.Dumitrean Cătălin - Sibiu (18 ianuarie 2005): Dogmatica	03' 04"
42.	CD 63, Pr.Coşa Ioan - Sibiu (18 ianuarie 2005): Stih şi Stihiră	00' 57"
43.	CD 67, Pintea Ioan Adrian - Sibiu (20 ianuarie 2005): Stih şi Stihiră	01' 17"
44.	CD 72 Ţichindelean Mircea - Alţâna (27 ianuarie 2005): Stih şi Stihiră	01' 06"
45.	CD 73 Tibu Vasile - Agnita (27 ianuarie 2005)	00' 34"

46.	**CD 75 Coşorean Axente - Coveş (27 ianuarie 2005)**	**01' 15"**
47.	**CD 76 Hârţoagă Ioan - Agnita (27 ianuarie 2005)**	**01' 11"**
48.	CD 78, Barbu Nicolae - Retiş (27 ianuarie 2005)	00' 54"
49.	CD 79, Ţânţ Voinea - Retiş (27 ianuarie 2005)	00' 34"
50.	CD 81, Gorea Ioan - Roşia (28 ianuarie 2005) - pe melodia troparului	00' 32"
51.	**CD 83, Beschiu Angela - Jina (20 februarie 2005)**	**02' 07"**
52.	CD 101, Muntean Lazăr - Cristian (Braşov - 22 noiembrie 2002)	00' 34"
53.	CD 102, Muntean Ion - Vulcan (5 noiembrie 2002)	02' 02"
54.	CD 108, Ducaru Ion - Râşnov (august 2004)	00' 43"

Anexa 2

Doamne, strigat-am către Tine - Glas 5

Andante

1-DIMITRIE CUNȚANU (Sibiu 1890)
Doam - ne stri - ga - -

2-Ediția a doua (Sibiu 1925)
Doam - ne, stri - ga - -

3-Arhid.Luca Simion (Sibiu)
Doam - ne, stri - ga - -

4-Pr.Munthiu Dumitru (Sibiu)
Doam - ne, stri - ga - -

5-Coșorean Axente (Coveș)
Doam - ne stri - ga - -

6-MODEL Stihiră (D.Cunțan-1890)
(Prin cin - sti - tă cru - cea ta, Hris -

7-Model Stihiră (Ediția a doua, 1925)
(Prin cin - sti - tă cru - cea ta, Hris -

8-Luca Victoria (Ocna Sibiului)
Doam - ne stri-ga - t-am că-tre ti - ne

9-Ivan Constantin (Sadu)
Doam-ne stri-ga-t-am că-tre ti - ne

10-Hârțoagă Ioan (Agnita)
Doam-ne stri-ga - t-am că - tre ti - ne

11-Beschiu Angela (Jina)
Doam-ne stri-ga - t-am că-tre ti - ne

Allegretto

12-Nicolae Popa (Apoldul de jos)
Doam-ne stri-ga - t-am că - tre ti - ne

5

t-am că-tre ti - - - ne a - u - zi -

t-am că-tre ti - ne a - u - - zi - -

t-am că-tre ti - - - ne a - u - zi -

t-am că-tre ti - - - ne a - u - zi -

t-am că-tre ti - ne a - u - - zi - -

(toa - - se, pre di - a - vo - lul ai ru -)

(toa- - se, pe dia - vo - lul l-ai ru -)

a - u - - zi - - mă, a - u - - zi - mă Doam -

a - u - - zi - - mă a - u - - zi - mă Doam -

a - u - zi - - mă

a - u - - zi - - mă A - u - zi - mă Doam - -

a - u - zi - mă a - u - zi - mă Doam -

13

mă, a - u - zi - mă Doam - - ne; Doam - ne stri -

mă, a - u - zi - mă, Doam - - ne, Doam - ne, stri -

mă, a - u - zi - mă Doam - - ne; Doam - ne stri -

mă, a - u - zi - mă Doam - - ne; Doam - ne stri -

mă,

(și - - nat, și prin în - vi -)

(- și - - nat şi prin în - vi -)

- - - ne, Doam - ne stri - ga - t-am că-tre ti - ne a -

- - - - ne, Doam-ne stri-ga - t-am că - tre ti - ne - a -

- - ne, Doam - ne stri-ga- - - t-am că-tre ti -

ne, Doam - ne stri - ga - t-am că - tre ti - ne a -

22

ga - - t-am că - tre ti - - ne a - u - zi -

ga - - t-am că - tre ti - ne, a - u - zi - -

ga - - t-am că - tre ti - - ne a - u - zi -

ga - - t-am că - tre ti - - ne a - u - zi -

(e - rea ta a - cul mor - ţii l-ai tâm - -)

(e - rea ta a - cul mor - - ţii l-ai tâm - -)

u - zi mă, ia a-min-te gla-sul ru-gă-ciu- nii me - - - -

u - zi - mă, ia a-min-te gla-sul ru-gă-ciu - nii me - - - -

ia a - min- te la gla-sul ru-gă-ciu - -

ne A-u - - zi - -

u - zi - - mă, ia a - min- te gla-sul ru - gă - ciu - nii

31

mă. Ia a - min - te gla-sul ru-gă - ciu-nii me - -

mă, Ia a - min - te gla-sul ru-gă - ciu-nii me - -

mă. Ia a - min - te gla-sul ru-gă - ciu-nii me - -

mă. Ia a - min - te gla-sul ru-gă - ciu-nii me - -

Ia a - min-te la gla-sul ru-gă - ciu-nii me - -

(pit. Şi ne-ai mân-tu - it pre noi din por - ţi - le mor - -)

(pit și ne-ai mân-tu - it pe noi din por - ţi - le mor - -)

le când strig că - tre ti - -

le

nii me - 3 -

ia a - min 6 - te la gla-sul ru-gă - ciu-nii me - 3 -

me - le când strig că - tre ti - -

40

le când strig că - tre ti - - - -

le când strig că - tre ti - - - -

le când strig că - tre ti - - - -

le când strig că - tre ti - - - -

le când strig că - tre ti - - 3

(ții: mă - ri - mu - te pre ti - - -)

(ții, mă - ri - mu - te pe ti - - - -)

ne

când strig că - tre ti - - 7

le când strig că - tre ti - -

le când strig că - tre ti - - - - 3

ne

48

ne: a - u - - zi - mă Doam - - ne.

ne, a - u - - zi - mă Doam - - ne.

ne: a - u - - zi - mă Doam - - ne.

ne: a - u - - zi - mă Doam - - ne.

ne: a - u - zi - mă Doam - - ne.

(ne, u - - - nu le năs - cut.)

(ne, u - - - nu - le năs - cut.)

a - u - zi - mă Doam - - ne.

ne, a - u - zi - mă Doam - - ne.

ne, a - u - zi - mă Doam - - - ne.

ne, a - u - zi - mă Doam - - ne.

a - u - zi - mă Doam - - ne.

IPOSTAZE ALE ROMÂNIRII ÎN CÂNTAREA BISERICEASCĂ DE TRADIŢIE BIZANTINĂ DIN TRANSILVANIA. TROPARUL ÎNVIERII - GLAS I

Preliminarii

Cântarea bisericească cultivată în parohiile ortodoxe din Transilvania prezintă o serie de trăsături caracteristice, în raport cu cea practicată în celelalte regiuni istorice ale României actuale. Pe de o parte rădăcinile sale sunt cu siguranță bizantine, așa cum au relevat numeroși cercetători[1], pe de altă parte evoluțiile și influențele la care a fost supusă au fost diferite de cele din celelate regiuni românești, mai ales în virtutea faptului că unirea cu acestea din urmă s-a petrecut abia în secolul al XX-lea, la 1918.

În aceste condiții, și *românirea* cântării bisericești în Transilvania s-a făcut uneori diferit, fie sub influența unor personalități muzicale distincte – ca Dimitrie Cunțanu (1837 -1910)[2], Timotei Popovici (1870 -1940)[3] etc. – fie de o manieră în care aspectele de factură orală au jucat un rol important[4].

Prezentul studiu încearcă să pună în evidență unele dintre aspectele specifice ale cântării bisericești transilvănene, în cazul concret al *Troparului Învierii - glasul I.*

---

1 Gheorghe Ciobanu, „Raportul dintre muzica liturgică românească şi muzica bizantină”, *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, vol.II, Ed.Muzicală, Bucureşti, 1979.

2 Un moment important pentru istoria cântării bisericești din Transilvania îl reprezintă tipărirea lucrării lui Dimitrie Cunţanu, *Cântările bisericesci - după melodiile celor opt glasuri ale sfintei biserici ortodoxe, culese, puse pe note şi arangeate de Dimitrie Cunţanu, Profesor la seminarul "andreian" arhidiecesan*, Sibiu, ed.I, 1890, Editura autorului (tipărită la “Imprimăria de musicalii Jos.Eberle şi Co.”, Viena, VII).

3 Timotei Popovici, Candid Popa, Aurel Popovici, *Cântările bisericeşti după melodiile celor opt glasuri al sf.biserici ortodoxe culese, puse pe note şi aranjate de Dimitrie Cunţanu, profesor la seminarul andreian arhidiecezan din Sibiu*, Ediţia a II-a, revăzută şi augmentată - publicată de consistoriul arhidiecezan, Sibiu, 1925.

4 Gheorghe Șoima, „Muzica bisericească și laică în Institutul Teologic din Sibiu”, *Mitropolia Ardealului*, VI 1961, nr.11-12, p.798.

Aspecte metolologice

Metoda folosită este aceeași cu cea folosită deja în câteva studii anterioare[5]. Este vorba despre punerea în paralel a unor modele muzicale tipărite, relevante pentru cântarea bisericească din Transilvania, cu transcrieri ale cântării bisericești de factură orală, așa cum este ea practicată în prezent în unele dintre parohiile ortodoxe transilvănene.

Selecția modelelor așezate în paralel a urmat criteriul relevanței maxime pentru scopurile tratării. Din acest punct de vedere, *Cartea de cântări bisericești* a lui Dimitrie Cunțanu este un reper întotdeauna necesar, mai ales că adesea cântarea din Transilvania este numită și „cântare cunțană". Ca primă tipăritură de muzică ortodoxă din Transilvania, *Cartea* lui D.Cunțanu estre interesantă și pentru conexiunea cu evoluțiile mari ale muzicii bisericești din celelalte țări românești, în acest sens fiind observată înrudirea melodică cu cântările tipărite de către Macarie Ieromonahul[6], sau înrudirea *Cărții* sale cu cele similare din Bucovina (a lui Silvestru Morariu în 1879) și Moldova (tipăriturile lui Gavriil Musicescu și ale colaboratorilor săi, începând din 1983), de la care s-a inspirat pentru transcrierea pe notație occidentală (pe portativ) a cântărilor bisericești, așa cum indică chiar în *Prefața* cărții sale[7]. De asemenea, punerea în paralel a primelor două ediții (cea din 1890 și cea îngrijită de Timotei Popovici și colaboratorii săi în 1925) este utilă pentru că marchează deja varietatea melodică existentă în cântarea bisericească din Transilvania. De fapt, *ediția a doua* însăși, prin deosebirile pe care le introduce, face oarecum trimitere către marea diversitate a variantelor de circulație orală în cântarea bisericească din Transilvania, dintre care, mai nou, o parte au putut fi înregistrate cu ocazia

---

[5] V. Pr.Vasile Grăjdian, „Irmosul Învierii în variante orale actuale ale cântării bisericeşti de strană din Ardeal", *Acta Musicae Byzantinae*, Iaşi, Vol.VII, 2004, p.137-156; republicat într-o formă extinsă în Pr.prof.dr.Vasile Grăjdian, Pr.Lect Drd.Sorin Dobre, Prep.Ing.Grecu Corina, Bibliotecar-Arhivist Ing.Streza Iuliana, *Cântarea liturgică ortodoxă din Sudul Transilvaniei - Cântarea tradiţională de strană în bisericile Arhiepiscopiei Sibiului*, Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2007, p.128-186; *id.* (Pr.Vasile Grăjdian), *Ornamentica în cântarea bisericească de tradiţie bizantină din Transilvania. Stihirile de la Vecernie la "Doamne strigat-am" - glas 5,* studiu prezentat în cadrul *Masterclass (internațional) de Cânt Bizantin, ed. A V-a,* Iași 10-14 iulie 2012, publicat în revista „Artes" a Universității "George Enescu" din Iași (ISSN 1224-6646), Nr. 13, Editura *Artes* Iași, 2013, p.97-112.

[6] V. spre exemplu Elena Chircev, „Irmoasele din colecţia de cântări bisericeşti a lui Dimitrie Cunţanu şi relaţia lor cu muzica psaltică", *Acta Muzicae Byzantinae*, Vol.III, Centrul de studii Bizantine Iaşi, aprilie 2001, p.86-101.

[7] Dimitrie Cunţanu, *Cântările bisericesci*..., p.5.

unui proiect de cercetare desfăşurat la Sibiu între anii 2002-2005[8]. Dintre cele 79 exemple audio înregistrate cu acea ocazie pentru *Troparul Învierii* pe Glasul I, pentru studiul nostru am ales doar trei pentru a fi transcrise[9], apreciindu-le ca fiind relevante pentru scopul propus într-o măsură suficientă, atât cantitativ, cât și calitativ – deși multe altele ar fi putut fi folosite în egală măsură[10].

Mai trebuie observat că, pentru uşurarea comparaţiei, toate exemplele au fost transpuse într-un „re minor" asemănător corespondenţei pe portativ a glasului I irmologic din cântarea psaltică[11], deși variantele tipărite ale lui Dimitrei Cunţan şi Timotei Popovici foloseau de regulă baza ***mi*** (minor). Pentru transcrierile variantelor orale, fiind vorba despre voci cu ambitus diferit, și acestea au fost transpuse în ambitusul variantei de referinţă a lui Dimitrie Cunţan (***re***).

Despărţirea punctată în „măsuri" încearcă să sugereze un compromis între variantele tipărite ale lui Dimitrie Cunţanu şi Timotei Popovici, unde regula este măsura de 2/4, şi interpretările cu un *rubato* avansat şi subtil al interpretărilor orale, pentru care împărţirea în măsuri este irelevantă – respectivele „măsuri" având astfel doar un caracter orientativ, de „măsurare" și indicare a diferitelor momente ale punerii în paralel.

Un compromis metodologic îl constituie și adaptarea textului literar de la 1890 și 1925 la normele ortografice curente azi, pentru a nu complica punerea în paralel cu aspecte care privesc mai puțin partea melodică.

De asemenea, am păstrat indicaţiile de tempo *Andante*, respectiv *Repejor*, propuse de Dimitre Cunţan și Timotei Popovici și, deoarece există destul de mari diferenţe de tempo între variantele orale transcrise, am propus în paranteză și pentru acestea indicații de tempo (Allegro, Andante, Moderato), care sunt sugerate și de către cronometrajul înregistrărilor (44", respectiv 1'13" și 1'12").

---

8 *Granturile MEC(T)-CNCSIS* (Ministerul Educaţiei și Cercetării/și Tineretului-Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice din Învăţământul Superior) *nr.290/2002*, *nr.368/2003 și 2004*.

9 V. lista completa a exemplelor audio avute la dispoziție în *Anexa 1* a prezentului studiu, exemplele trascrise fiind cele marcate bold și subliniate.

10 Pentru celelalte exemple, se poate consulta DVD-ul cuprinzând *Arhiva* comprimată a proiectului de cercetare, care se află în volumul Pr.prof.dr.Vasile Grăjdian, Pr.Lect Drd.Sorin Dobre, Prep.Ing.Grecu Corina, Bibliotecar-Arhivist Ing.Streza Iuliana, *Cântarea liturgică ortodoxă din Sudul Transilvaniei...*

11 Pentru respectiva echivalență, v. Nicolae Lungu, Grigore Costea, Ion Croitoru, *Gramatica muzicii psaltice*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1951; glasul I la p.82 ș.u.

Pentru diferenţierea categoriilor de variante melodice prezentate – tipărite, respectiv orale – am optat pentru gruparea câte 2 sau 3 a portativelor (la începutul lor), prin *acolade drepte*.

Diferenţele melodice față de textul cărții lui D.Cunțanu – considerat ca un fel de text muzical de referință – la fel ca în unele studii anterioare, am convenit să fie marcate prin două feluri de „încercuiri”: cele *dreptunghiulare* pentru modificările melodiei „principale”, iar cele *rotunde* (/*ovale*) pentru aspecte de ornamentaţie melodică. Se mai adugă o modalitate intermediară de marcare, cea *dreptunghiulară cu colţurile rotunde*, necesară acolo unde uneori ornamentaţiile influenţează însăşi linia melodică principală – sau chiar i se substituie acesteia – fiind mai dificil de făcut o separaţie simplă între ornamentaţie, pe de o parte şi modificarea liniei melodice principale, pe de altă parte.

În sfârșit, o ultimă observaţie metodologică este aceea că, fiind vorba despre o *transcriere intermediară* a variantelor orale (situată oarecum între una „sumară” şi alta posibil „definitivă”)[12], în cazul acestora referinţa ultimă rămâne întotdeauna*”fono-grafia”* înregistrării audio.

Constatări, observaţii şi concluzii

În punerea în paralel a variantelor melodice transilvănene (alese spre a fi comparate) pentru *Troparul Învierii - Glas I*[13], primele două portative, grupate și grafic împreună, reprezintă oarecum variantele de referinţă, tipărite și deja menţionate – este vorba despre prima și a doua ediție a cărţii de *Cântări bisericești* a lui Dimitrie Cunțanu, de la 1890[14] și 1925[15].

Se poate observa prezenţa a relativ puţine diferenţe melodice în cea de a doua ediție: câteva ornamentaţii (apogiaturi) „scrise” (ca cele de la măsurile 7, 45, 50) sau ușoare variații (ca cele de la măsurile 10-12, respectiv 47, 57, 73), eventual și cu o oarecare concentrare/scurtare a discursului melodic (precum în măsurile 20-30 și 97-98). În acest din urmă caz (97-98) apare un fenomen de mic „recitativ”, ce pare să anunțe sau să pregătească sfârșitul troparului, recitativ pe care îl vom mai reîntâlni și la

---

[12] Emilia Comişel, „Probleme de transcriere”, în *Studii de etnomuzicologie*, vol. II, Ed.Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, București, 1992, p.182 ș.u.

[13] V. *Anexa I1* a prezentului studiu.

[14] Dimitrie Cunţanu, *Cântările bisericesci...*

[15] Timotei Popovici, Candid Popa, Aurel Popovici, *Cântările bisericeşti după melodiile celor opt glasuri al sf.biserici ortodoxe culese, puse pe note şi aranjate de Dimitrie Cunţanu...*

următoarele două exemple (primele două din cele trei „orale”) într-o formă mult mai „stretto”, concentrată într-o singură măsură (99).

Remarcabil este faptul că *scara* glasului este păstrată aceeași la toate variantele prezentate, la fel ca și *structura cadențială*, ambele fiind comune cu cele ale glasului I (propriu-zis) psaltic[16]. Astfel, deși apar uneori, la unele dintre variante, mici inversări de cadențe (în măsurile 30, 74, 82, 94), în general cadențele imperfecte sunt pe ***sol*** (ga), iar cele perfecte și finale pe ***re*** (pa).

Grupa următoare de trei exemple este formată din variante orale transcrise după trei cântăreți din parohii transilvănene, ale căror interpretări au fost înregistrate între anii 2002-2005.

Primul dintre ei este **Popa Nicolae** din Apoldul de jos, unde s-a născut la 17 martie 1925, cu cele șapte clase ale școlii primare absolvite în satul natal și care cântă la biserică încă din copilărie, urmând exemplul tatălui său; în 1972 obţine o *Diplomă de Cântăreţ Bisericesc* la Cluj[17].

Interpretarea sa pentru *Troparul Învierii* (înregistrată în septembrie 2002, așadar la vârsta de 77 de ani) este expresia unei arte melodice de aspect tranzitoriu permanent, greu de reprodus în notele „fixe” ale portativului, aspect care însă, oarecum surprinzător, nu afectează coerența muzicală generală. La aspectul tranzitoriu contribuie și unele mici ornamente/„întorsături” melodice (măsurile 10-11, 15, 34, 43, 47, 58, 73, 80-81, 102-104) sau ritmice (61-64).

Varianta lui Popa Nicolae este cea mai „rapidă” interpretare (este cea de doar 44” – față de următoarele două, de 1’13” și respectiv de 1’12“), de aceea am așezat la început, în paranteză, indicația de *Allegro*. „Viteza” face probabil ca unele cadențe să fie „sărite” in raport cu celelate variante (măsurile 25, 41), ceea ce are drept consecință câteva inversări ale treptelor de cadență, de asemenea în raport cu celelate exemple (măsurile 30, 74). Și, în afară de „devierile” minore de la linia melodică notată de D.Cunțanu (măsurile 3-4, 10-11, 47-48), în ample episoade ale interpretării sale observăm adevărate „comprimări” ale melodiei (deja destul de radical modificate), față de același text de referință al lui D.Cunțan(u), ca în măsurile 18-46.

Poate ca un efect sau ca o necesitate a stilului său „comprimat” temporal, dar și datorită aspectului tranzitoriu general, care cere „puncte

---

16 Nicolae Lungu, Grigore Costea, Ion Croitoru, *Gramatica muzicii psaltice*…, p.83.

17 V. nota biografică în Pr.Prof.Dr.Vasile Grăjdian, Pr.Lect.Drd.Sorin Dobre, Prep.Ing.Grecu Corina, Bibliotecar-Arhivist Ing.Streza Iuliana, *Cântarea liturgică ortodoxă din Sudul Transilvaniei...*, Editura Universităţii “Lucian Blaga”, 2007, p.208.

(stabile) de reper" melodic, constatăm relativ numeroase mici „corzi de recitare" pentru un atât (totuși) de scurt tropar, mai ales pe ***fa*** (măsurile 12-14; 23-26, 31-33, 64-67,) sau pe ***sol*** (21-22, 50-54, 77-78, 89-90, 99-100).

Al doilea exemplu oral transcris al *Troparului Învierii* pe glasul I este interpretarea unei cântăreţe, **Luca Victoria** din Ocna Sibiului, în vârstă de 66 de ani la data înregistrării (30 ianuarie 2003), între timp decedată. Născută la 3 decembrie 1937, a urmat cele şapte clase ale *Şcolii generale* în localitatea natală (Ocna Sibiului) și a învăţat cântarea bisericească la strana bisericii, de la bătrânul cântăreţ Ioan Luca, viitorul său socru. Agricultoare şi casnică, ea face parte dintr-o familie de cântăreţi bisericeşti deosebit de înzestraţi (în afară de socru, trebuie amintiți soţul şi doi dintre fii)[18].

Stilul său, limpede și așezat, transmite sentimentul unei „clasicități olimpiene", între ceilalți cântăreți bisericești. Ea dă o măsură justă încadrării sau „topirii" ornamentelor în melodia generală și ascultând-o, putem înţelege cum cântarea în întregul ei poate constitui o ornamentare, o *podoabă* în sine, lărgind sensul ornamentaţiei melodice până la a cuprinde şi subtilitatea agogică a rubato-ului caracteristic cântării populare (pentru care în transcriere ar fi fost necesare nenumărate indicaţii de *rall., rit., accel., a tempo* etc.). Şi deoarece, la acest nivel, separarea între „varientarea" melodiei principale şi ornamentaţia prin „figuri" melodice speciale este aproape imposibil de realizat, am marcat cea mai mare parte din transcriere cu dreptunghiuri având marginile rotunjite.

Față de melodia notată de D.Cunțan(u), Luca Victoria aduce o melodie mult diferită, dar nu mai puțin agreabilă (și, de ce nu, de o valoare muzicală cel puțin echivalentă), în care alternează momente de lărgire melodică (măsurile 8, 49-51, 66, 68-72, 84-85, 93) cu momente relativ eliptice (19-25, 63,), prezentând totodată cele mai înalte culminații ale ambitusului melodic – până al ***do*** „de sus" (măsurile 19, 62)

Ultimul exemplu muzical „oral" îi aparţine cântărețului **Ţichindelean Mircea** din Alţâna, născut acolo la 11 octombrie 1980 și unde a urmat cele opt clase de *Şcoală Generală*. Deși a învăţat să cânte din copilărie la strana bisericii din comuna natală, de la cântăreţul Ioan Bucşe, el este în același timp un cântăreț „școlit", deoarece a urmat și trei ani de *Şcoală de cântăreţi bisericeşti* la Făgăraş (1995-1998); a urmat chiar și liceul la seral, mai întâi la *Liceul Textil*, apoi la *Grupul Şcolar «Independenţa» din Sibiu.* Din anul 2000 este angajat cântăreţ la Parohia Alţâna[19]. El este cel mai

[18] V. nota biografică în *ibid.*, p.260.
[19] V. nota biografică în *ibid.*, p.326.

tânăr dintre cântăreții aleși pentru prezentul studiu, având doar 25 de ani la data înregistrării *Troparului Învierii* în interpretarea sa (27 ianuarie 2005, la Agnita).

Deși aflată în apropierea textului melodic al uneia sau alteia dintre cele două variante scrise ale cărții lui D.Cunțan(u) – probabil și în virtutea formației sale mai „de școală" – interpretarea sa nu este lipsită nici ea de numeroase mai mici sau mai mari variații: ornamente trecătoare (măsurile 1, 4, 7, 15, 32, 33, 40, 56-58, 62, 67, 73, 76, 103), modificări mai importante ale liniei melodice (6, 10-12, 14-15, 31-39, 54-58, 89-93, 96-97), adausuri (34, 84-88) sau eludări (5, 20-25, 47-48,) – care toate dau măsura unei adevărate „arte a interpretării" muzicale vii, în cadrul unui stil existent, a textului imnografic.

*

O primă concluzie generală, în urma comparării variantelor transilvănene pentru *Troparului Învierii* pe Glasul I, ar fi aceea a constatării existenței unei mari diversități și bogății melodice (/muzicale). În jurul „matricei" sau „pattern"-ului (sic) cărții lui D.Cunțan(u) există un univers muzical cu totul considerabil prin maturitatea sa stilistică, care încă așteaptă să fie descoperit, diferențiat, valorificat.

De asemenea, deși caracterizată drept „cunțană"/„după D.Cunțan(u)" sau „ardelenească"/„transilvăneană" și considerată adesea ca având oarecum *o identitate regională proprie*, exemplele dinainte ale *Troparului Învierii* par a fi mai mult *variante* ale Glasului I irmologic (tropăresc) propriu-zis psaltic, ceea ce ar recomanda corectarea numirii și considerării „cântării cunțane" drept o „cântare în sine", în sensul a încă *o altfel de românire (poate mai folclorică) a cântării bisericești psaltice de origine bizantină*. În cadrul larg al acesteia din urmă, cântarea de strană din Ardeal și-ar putea aduce astfel o contribuție originală, bogată, plină de inspirația vie a Duhului liturgic.

Anexa 1

Troparul Învierii - *glasul I*

nr.	*Durata*
1. CD 1, Stoica Ioan - Şura Mare (25 iunie 2002).................................	00' 42"
2. CD 2, Florea Vasile - Alămor (26 iunie 2002)..................................	00' 59"
3. CD 4, Nechita Gheorghe - Mag (21 iulie 2002)................................	00' 52"
4. CD 5, Peligrad Ilie - Sălişte (22 iulie 2002)......................................	01' 10"
5. CD 6, Bighea Ioan - Cristian (22 iulie 2002).....................................	01' 08"
6. CD 7, Lupea Ioan - Galeş (24 iulie 2002)..	00' 47"
7. CD 8, Irod Toader - Viile Sibiului (7 august 2002)...........................	00' 52"
8. CD 9, Petra Ion - Sibiel (3 septembrie 2002)....................................	00' 32"
9. CD 10, Schiau Ilie - Apoldul de Sus (septembrie 2002).....................	00' 38"
10. CD 11, Popa Nicolae - Apoldul de Jos (septembrie 2002)............	**00' 44"**
11. CD 12, Manta Ioan - Sibiu (29 septembrie 2002)..............................	00' 52"
12. CD 13, Ivănuţ Nicolae - Mohu (14 octombrie 2002).........................	00' 47"
13. CD 14, Nica Ioan - Mohu (14 octombrie 2002)................................	01' 06"
14. CD 15, Gavrilă Ilie - Bungard (14 octombrie 2002)..........................	00' 47"
15. CD 16, Albu Ioan - Şelimbăr (24 octombrie 2002)........................	01' 06"
16. CD 17, Tătoiu Ioan - Răşinari (24 octombrie 2002)..........................	00' 56"
17. CD 18, Jianu Ioan - Răşinari (24 octombrie 2002)............................	00' 44"
18. CD 19, Roman Ioan - Răşinari (24 octombrie 2002)..........................	00' 43"
19. CD 20, Damian Petru - Gura Râului (21 noiembrie 2002)................	00' 46"
20. CD 21, Ihora Ilie - Gura Râului (21 noiembrie 2002).......................	00' 39"
21. CD 22, Arcaş Gheorghe - Sadu (12 decembrie 2002).......................	00' 50"
22. CD 23, Ţarălungă Gheorghe - Sadu (12 decembrie 2002)................	00' 43"
23. CD 24, Ivan Constantin - Sadu (12 decembrie 2002)........................	00' 51"
24. CD 25 A, Pr.Munthiu Dumitru Adrian - Sibiu (19 sept.1985)..........	01' 06"
25. CD 26 A, Diac.Susan Mihai - Sibiu (28 decembrie 2002)................	02' 31"
26. CD 27, Ciocan Constantin - Sibiu (30 dec.2002-29 ian.2003)...........	02' 25"
27. CD 28, Arhid.Luca Simion - Sibiu (21 ianuarie 2003)......................	01' 09"
28. CD 30, Veştemean Ioan - Sibiu (25 ianuarie 2003)...........................	01' 14"
29. CD 31, David Simion - Sadu (25 ianuarie 2003)..............................	00' 46"
30. CD 32, Săvoiu Ioan - Sadu (25 ianuarie 2003).................................	00' 54"
31. CD 35, Luca Dumitru - Ocna Sibiului (30 ianuarie 2003).................	00' 56"
32. CD 36, Luca Victoria - Ocna Sibiului (30 ianuarie 2003)............	**01' 13"**
33. CD 37, Damian Gheorghe - Cisnădie (12 februarie 2003)................	00' 38"
34. CD 38, Micu Ioan - Sălişte (27 februarie 2003)................................	00' 43"
35. CD 39, Pomeran Ioan - Sălişte (27 februarie 2003)..........................	00' 40"
36. CD 43, Novac Augustin - Sibiu (18 octombrie 2003).......................	01' 02"
37. CD 44 A, Herciu Ionel - Sibiu (22 iulie 2004)..................................	00' 57"
38. CD 45, Ciuchină Alexe - Sibiu (30 iulie 2004)................................	00' 43"
39. CD 46, Buzan Jimăn Daniel - Sibiu (15 septembrie 2004)................	01' 00"
40. CD 47, Hîndorean Ion - Poiana Sibiului (16 septembrie 2004)..........	00' 47"
41. CD 48, Hîndorean Nicolae - Poiana Sibiului (16 septembrie 2004)...	00' 55"
42. CD 49, Micu Ioan - Păuca (20 septembrie 2004)..............................	00' 48"

43. CD 50, Ritivoi Nicolae - Daia (20 septembrie 2004)........................ 00’ 44”
44. CD 51, Popa Ioan - Săcel (21 septembrie 2004)............................... 00’ 49”
45. CD 52, Capătă Maria - Sălişte (21 septembrie 2004)........................ 00’ 43”
46. CD 53, Stoica Ioan - Mândra (22 septembrie 2004)........................... 01’ 12”
47. CD 54, Drăghilă Gheorghe - Jina (23 septembrie 2004)................... 00’ 47”
48. CD 57, Stoica Alexandru - Sibiu (10, 17 ianuarie 2005)................... 01’ 15”
49. CD 58, Stoica Cornelius - Sibiu (17 ianuarie 2005).......................... 00’ 59”
50. CD 61, Mitru Remus - Sibiu (18 ianuarie 2005)................................ 00’ 57”
51. CD 63, Pr.Coşa Ioan - Sibiu (18 ianuarie 2005)................................ 00’ 44”
52. CD 64, Dordea Dumitru - Sibiu (19 ianuarie 2005).......................... 00’ 53”
53. CD 65, Hordobeţ Ioan - Sibiu (19 ianuarie 2005)............................. 00’ 58”
54. CD 68, Popa Dumitru - Ruşi (20 ianuarie 2005)................................ 00’ 40“
55. CD 69, Răulea Dumitru - Loamneş (24 ianuarie 2005)..................... 01’ 52“
56. CD 70, Neagu Ilie - Vurpăr (24 ianuarie 2005).................................. 01’ 02“
57. CD 71, Băilă Ioan - Chirpăr (27 ianuarie 2005)................................ 00’ 54”
58. CD 72 Ţichindelean Mircea - Alţâna (27 ianuarie 2005)............. .01’ 12“
59. CD 73 Tibu Vasile - Agnita (27 ianuarie 2005)................................ 00’ 46“
60. CD 74 Cioca Cornel - Coveş (27 ianuarie 2005)............................... 00’ 52“
61. CD 75 Coşorean Axente - Coveş (27 ianuarie 2005)........................ 00’ 52“
62. CD 76 Hârţoagă Ioan - Agnita (27 ianuarie 2005)............................ 01’ 14“
63. CD 77, Morariu Ioan - Ruja (27 ianuarie 2005)................................ 00’ 57”
64. CD 78, Barbu Nicolae - Retiş (27 ianuarie 2005)............................. 00’ 57”
65. CD 79, Ţânţ Voinea - Retiş (27 ianuarie 2005)................................. 00’ 48“
66. CD 81, Gorea Ioan - Roşia (28 ianuarie 2005)................................. 00’ 46“
67. CD 82, Cica Miron - Roşia (28 ianuarie 2005)................................. 00’ 50”
68. CD 83, Beschiu Angela - Jina (20 februarie 2005)........................ 00’ 56”
69. CD 84, Istrate Vasilie - Jina (20 februarie 2005)............................... 00’ 44“
70. CD 85, Dulău Dumitru - Jina (20 februarie 2005)............................. 00’ 50”
71. CD 86, Beschiu Aurel - Jina (20 februarie 2005).............................. 00’ 46”
72. CD 101, Muntean Lazăr - Cristian (Braşov - 22 noiembrie 2002))....... 00’ 44”
73. CD 102, Muntean Ion - Vulcan (5 noiembrie 2002).......................... 00’ 56”
74. CD 103, Sorea Gheorghe - Mateiaş (17 septembrie 2004) .... 00’ 40”
75. CD 104, Cârstoc Ştefan Viorel - Tohanu Nou (18 septembrie 2004). 00’ 38”
76. CD 106, Oană Dumitru - Holbav (14 octombrie 2003)..................... 00’ 48”
77. CD 107, Goja Ana - Hălchiu (iulie 2004).. 00’ 52”
78. CD 108, Ducaru Ion - Râşnov (august 2004)................................... 01’ 04”
79. CD 110, Pr.Floroiu Nicolae - Cristian (Braşov - septembrie 2004)... 00’ 46”

Anexa 2

Variante ale *Troparului Învierii - Glas I* în cântarea bisericească din Transilvania

Dimitrie Cunțan (Viena-Sibiu, 1890)
Allegretto
Pia - tra fi - ind pe - cet- lu -

D.Cunțan (ed.II-T.Popovici, Sibiu, 1925)
Repejor
Pia - tra fi - ind pe - cet- lu -

Popa Nicolae (Apoldul de Jos, 2002)
(Allegro)
Pia - tra fi - ind pe - cet- lu -

Luca Victoria (Ocna Sibiului, 2003)
(Andante)
Pia - tra fi - ind pe - cet- lu -

Țichindelean Mircea (Alțâna, 2005)
(Moderato)
Pia - tra fi - ind pe - cet- lu -

5

i - tă de ji - dovi și os - ta - șii -

i - tă de ji - dovi și os - ta - șii -

i - tă de ji - dovi

i - tă de ji - - dovi și os - ta - șii -

i - tă de iu - dei și os - ta - șii

12

stră - ju - ind prea cu - rat tru - pul Tău în - vi -

stră - ju - ind prea cu - rat tru - pul Tău, în - vi -

stră - ju - ind prea cu - rat tru - pul Tău în - vi -

stră - ju - ind prea cu - rat tru - pul Tău în - vi -

stră - ju - ind prea cu - rat tru - pul Tău în - vi -

19

a - - t-ai a tre - ia zi

a - t-ai a tre - ia zi,

a - t-ai a tre - ia zi

a - t-ai a tre - ia zi

a - t-ai a tre - ia zi

26

Mân - tu - i - to - ru - le, dă - ru - ind

Mân - tu - i - to - ru - le, dă - ru - ind

Mân - tu - i - to - ru - le, dă - ru - ind lu -

Mân - tu - i - to - ru le dă - ru - ind

Mân - tu - i - to - ru - le, dă - ru - ind

33

lu - mii vi - a - ță. Pen - tru a -

lu - mii vi - a - ță. Pen - tru a -

- mii vi - a - ță Pen - tru a -

lu - mii vi - a - ță. Pen - tru - a -

lu - mii vi - a - ță. Pen - tru a -

40

cea - sta, pu - te - ri - le ce - ru - ri -

cea - sta pu - te - ri - le ce - ru - ri -

cea - sta pu - te - ri - le ce - ru - ri -

cea - sta pu - te - ri - le ce - ru - ri-

cea - sta pu - te-ri - le ce - rești

47

lor stri - ga ți - e

lor stri - ga ți - e

lor stri - ga Ți - e

lor stri - gau Ți - - e

stri - gau Ți - e

54

dă - tă - to - ru - le de vi - a - ță:

dă - tă - to - ru - le de vi - a - ță:

dă - tă - to - ru - le de vi - a - ță

dă - tă - to - ru - le de vi - a - ță

dă - tă - to - ru - le de vi - a -

61

Mă - ri - re în - vi - e - rii ta -

Mă - ri - re în - vi - e - rii ta -

Mă - ri - re În - vi - e - rii Ta -

Mă - ri - re În - vi - e - rii - Ta -

Mă - ri - re În - vi - e - rii Ta -

68

le Cri - stoa - se,

le, Cris - toa - se,

le Hris - toa - se

- le Hris - - toa - se

le Hris - toa - se

75

Mă - ri - re îm - pă - ră - ți - ei ta -

Mă - ri - re îm - pă - ră - ți - ei ta -

Mă - ri - re'm - pă - ră - ți - ei Ta - -

Mă - ri - re Îm - pă - ră - ți - ei Ta - -

Mă - ri - re - Îm - pă - ră - ți - ei Ta - -

82

le; Mă - ri -

le, Mă - ri -

le, Mă - ri -

le, Mă - ri -

le, Mă - ri - - re

89

re pur - tă - rii ta - le de gri - jă,

re pur - tă - rii ta - le de gri - jă,

re pur - tă - rii Ta - le de gri - jă

re pur - tă - rii Ta - le de gri - jă

pur - tă - rii Ta - le de gri - jă

96

u - nu - le iu - bi - to - ru -

u - nu - le iu - bi - to - ru -

5

U - nu - le iu - bi - to - ru -

5

U - nu - le iu - bi - to - ru -

U - nu - le iu - bi - to - ru-

101

le de oa - - meni.

le de oa - - meni.

le de oa - - - meni.

le de oa - - meni.

le de oa - - meni.

CÂNTĂRILE SFINTEI LITURGHII ÎN TRADIŢIA DE STRANĂ DIN SUDUL TRANSILVANIEI. RĂSPUNSURILE MARI (SFÂNT, SFÂNT, SFÂNT - Glas V)

Preliminarii

„Sfânta Liturghie (…) este temelia şi totodată centrul sau miezul întregului cult ortodox”[1], săvârşirea Sfintei Euharistii constituind astfel cea mai importantă expresie a *unităţii* de credinţă. În mod firesc şi cântările Sfintei Liturghii contribuie la „unirea (/unitatea) credinţei”[2] de care se împărtăşesc toţi credincioşii în Biserica Ortodoxă.

Într-un plan mai strict muzical, promovarea explicită a unităţii eclesiale prin cântarea bisericească a fost urmărită în Biserica Ortodoxă Română inclusiv prin eforturile de *uniformizare* a cântării liturgice din a doua jumătate a secolului al XX-lea[3]. Însă persistenţa unor stiluri regionale de cântare orală alături de modelele uniformizate propuse prin tipăriturile autorităţilor bisericeşti pare să indice o situaţie mai complexă a unităţii bisericeşti exprimate muzical, în care diversitatea melodică a variantelor orale contribuie din plin la îmbogăţirea şi înfrumuseţarea laturii muzicale a cultului ortodox. Cântarea de strană din Sudul Transilvaniei, observată mai sistematic în ultimii ani[4], pare să confirme această stare de lucruri.

În paginile următoare propunem compararea câtorva transcrieri după interpretări orale ale cântăreţilor din parohii sud-transilvănene cu variantele ediţiilor *Cărţii de cântări bisericeşti* de la Sibiu a lui Dimitrie Cunţanu (1890; ediţiile II-IV au fost publicate de Timotei Popovici şi colaboratorii săi până în 1943) [5] şi cu varianta uniformizată pentru *Trisaghionului* serafimic („Sfânt, Sfânt, Sfânt…”) pe glasul V[6].

---

[1] Pr.Prof.Dr. Ene Branişte, *Liturgica specială pentru institutele teologice*, ed. a doua, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1985, p.325,

[2] *Liturghier,* Bucureşti, 1956, p.156.

[3] Pr.Prof.Dr. Vasile Grăjdian, *Uniformizarea cântării în Biserica Ortodoxă Română,* în „Volum Omagial Pr.Prof.Dr. Nicu Moldoveanu la 70 de ani”, Editura Basilica, Bucureşti, 2010, p.134-149.

[4] *Granturile MEC(T)-CNCSIS* (Ministerul Educaţiei și Cercetării/și Tineretului-Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice din Învăţământul Superior) *nr.290/2002*, *nr.368/2003 și 2004*.

[5] Dimitrie Cunţanu, *Cântările bisericesci - după melodiile celor opt glasuri ale sfintei biserici ortodoxe, culese, puse pe note şi arangeate de Dimitrie Cunţanu, Profesor la seminarul*

Cântarea aleasă, „Sfânt, Sfânt, Sfânt…", este deosebit de interesantă şi din punct de vedere teologic şi al simbolismului liturgic, prin locul său în economia Sfintei Liturghii, deoarece atunci când în slujirea acesteia se ajunge la *Răspunsurile Mari*, în cântarea *Trisaghionului* serafimic cântăreţii liturghisitori îşi aproprie oarecum condiţia îngerească, cântând însăşi cântarea consemnată în Sfânta Scriptură ca fiind a Serafimilor: „Sfânt, Sfânt, Sfânt este Domnul Savaot, plin este tot pământul de slava Lui" (Is.6,3). Şi prin modificarea semnificativă a textului biblic, ce adaugă şi „cerul" la „pământ" („Sfânt, Sfânt, Sfânt este Domnul Savaot, plin este *cerul şi pământul* de slava Ta"[7], faţă de numai „*tot pământul*" în Cartea Profetului Isaia - Is.6,3) „se poate înţelege că ea a avut în vedere şi o semnificaţie nouă a acestui loc, în legătura cu misterul Liturghiei. Cerul şi pământul sunt pline de mărirea lui Dumnezeu în acest moment al slujbei, pentru că în melodiile aceluiaşi imn *se unifică glasul credincioşilor de pe pamânt cu melodiile cetelor cereşti* (s.n.), cerul şi pământul răsună în aceeaşi clipă de corul (*unic* – n.n.) care proslăveşte mărirea lui Dumnezeu"[8]. În felul acesta vedem cum sensul *unităţii* de credinţă – şi, în particular, al unităţii cântării liturgice – este nemărginit lărgit, până la a cuprinde, sacramental, întreaga Creaţie, văzută şi nevăzută.

Şi mai departe cântarea Trisaghionului alătură cuvintelor *îngereşti* mai înainte amintite (Is.6,3) pe cele *ale oamenilor*, de la Intrarea în Ierusalim a Mântuitorului: „Osana! Bine este cuvântat Cel ce vine întru numele Domnului! ... Osana întru cei de sus!" (Mt.21,9; Mc.11,9-10; In.12,13) – textul liturgic preluând aproape neschimbat cuvintele evanghelice: „Osana *întru cei de sus*. Binecuvântat este Cel ce vine întru numele Domnului.

"andreian" arhidiecesan, Sibiu, ed.I, 1890, Editura autorului (tipărită la "Imprimăria de musicalii Jos.Eberle şi Co.", Viena, VII). Această carte va fi republicată cu modificări de Timotei Popovici, Candid Popa, Aurel Popovici, *Cântările bisericeşti după melodiile celor opt glasuri al sf.biserici ortodoxe culese, puse pe note şi aranjate de Dimitrie Cunţanu, profesor la seminarul andreian arhidiecezan din Sibiu*, Ediţia a II-a, revăzută şi augmentată - publicată de consistoriul arhidiecezan, Sibiu, 1925. Ediţiile următoare, a treia în 1932 şi a patra din 1943, îngrijite tot de Timotei Popovici, revin la forma primei ediţii, cea din 1890.

[6] Prima ediţie uniformizată a cântărilor Sfintei Liturghii a fost publicată de Prof. Nicolae Lungu, Protodiac. Anton Uncu, Prof. Ion Croitoru, *Cântările Sfintei Liturghii şi cântări la Cateheze*, Edit. Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe, Bucureşti, 1951, Reproducerea noastră este după *Cântările Sfintei Liturghii şi podobiile celor opt glasuri*, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe, Bucureşti, 1960, p.56 ş.u. pentru „Sfânt, Sfânt, Sfânt" - glas V.

[7] *Liturghier...*, p.149.

[8] Pr.Prof. Petre Vintilescu, *Două imne îngereşti în Liturghie – Imnul heruvimic şi imnul serafimic*, Piteşti, 1927, p.60 ş.u.

Osana, întru cei de sus !”[9], De aceea, în legătură cu cântarea Trisaghionului, Sfântul Maxim Mărturisitorul arată cum respectiva comuniune de cântare şi slujire a oamenilor împreună cu îngerii este totodată o icoană şi o experiere a realităţii eshatologice, a Împărăţiei lui Dumnezeu: „Doxologia sfinţitoare întreit sfântă, cântată neîncetat de sfinţii îngeri, înseamnă în general deopotrivă viaţă, purtare şi împreună cântare a dumnezeeştii doxologii, care *se va înfăptui în veacul viitor între puterile cereşti şi pământeşti* (s.n.).”[10]

Aspecte metolologice

Selecția modelelor orale – așezate în paralel cu variante uniformizată şi cu cele două variante „după D.Cunţan(u)” în *Anexa II* – a urmărit prezentarea unui număr suficient de exemple pentru evidenţierea specificului oral, variat şi ornamentat melodic, al cântării în parohiile transivănene. Dintre cele 15 înregistrări avute la dispoziţie (a se vedea tabelul din *Anexa I*)[11], am ales pentru transcriere şase dintre ele, marcate în tabel cu ***bold-italic***.

Pentru facilitarea comparării, toate exemplele au fost transpuse într-un „re minor” asemănător corespondenţei pe portativ a glasului V din cântarea psaltică[12], inclusiv transcrierile variantelor orale, unde uneori este vorba despre voci cu ambitus diferit.

Despărţirea *punctată* în „măsuri” încearcă doar să sugereze un compromis între variantele tipărite ale lui Dimitrie Cunţanu şi Timotei Popovici, unde regula este măsura de 2/4, şi transcrierea “fără măsuri” a variantei psaltice uniformizate, respectiv interpretările de un *rubato* avansat şi subtil al interpretărilor orale, pentru care împărţirea în măsuri este irelevantă –„măsurile puctate” având astfel un caracter cel mult orientativ, de indicare a diferitelor momente ale punerii în paralel.

Indicaţiile de tempo *Andante*, respectiv *Moderat*, propuse de Dimitre Cunţanu și Timotei Popovici au fost păstrate și, existând destul de mari diferenţe de tempo între variantele orale transcrise, uneori am propus în

---

[9] *Liturghier...*, loc.cit.

[10] Sf. Maxim Mărturisitorul, *Mistagogia*, trad. de Pr.Prof.Dr. Dumitru Stăniloae (sub titlul *Cosmosul şi sufletul, chipuri ale Bisericii),* în „Revista Teologică”, 1944, nr.7-8 (partea a doua), p.351 (PG 91,709).

[11] Pr.Prof.Dr. Vasile Grăjdian, Pr.Lect. Drd.Sorin Dobre, Prep.Ing. Grecu Corina, Bibliotecar-Arhivist Ing. Streza Iuliana *Cântarea liturgică ortodoxă din Sudul Transilvaniei – Cântarea tradiţională de strană în bisericile Arhiepiscopiei Sibiului*, Editura Universităţii “Lucian Blaga”, Sibiu, 2007, p.406 ş.u.

[12] Pentru respectiva echivalență, v. Nicolae Lungu, Grigore Costea, Ion Croitoru, *Gramatica muzicii psaltice*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1951; glasul V la p.90 ș.u.

paranteză și pentru acestea indicații de tempo (Andante, Alegretto), sugerate și de cronometrajul înregistrărilor (între 00'45" şi 01'19").

Pentru diferenţierea categoriilor de variante melodice prezentate – cea uniformizată psaltică, cele două după D. Cunţanu, respectiv cele şase transcrieri orale – am optat pentru gruparea portativelor, la începutul lor, prin *acolade drepte*.

Oarecum în raport cu varianta uniformizată psaltică, aşezată cea dintâi, în partea de sus a punerii în paralel şi apărând astfel ca o oarecare referință, sunt marcate *diferenţele melodic*, prin diferite „încadrări"[13]: cele *dreptunghiulare* pentru modificările melodiei principale, iar cele *rotunde* (/*ovale*) pentru aspecte ţinând de ornamentaţia melodică. O modalitate intermediară de marcare, cea *dreptunghiulară cu colţurile rotunde*, este necesară acolo unde ornamentaţiile influenţează însăşi linia melodică principală – sau chiar i se substituie acesteia – fiind mai dificil de făcut o distincţie simplă între ornamentaţie, pe de o parte şi modificarea liniei melodice principale, pe de altă parte.

O ultimă observaţie metodologică este aceea că, fiind vorba despre o *transcriere intermediară* a variantelor orale (situată oarecum între una „sumară" şi alta posibil „definitivă")[14], referinţa ultimă rămâne întotdeauna *„fono-grafia"* înregistrării audio.

Observaţii şi concluzii

Observând acum asemănările şi diferenţele între variantele puse în paralel, se poate remarca mai întâi că în cazul versiunilor tipărite, adică a variantei uniformizate (nr.1) şi a celor două versiuni după D. Cunţanu (nr.2, din 1890/1932/1943, respectiv nr.3, din 1925) *primează asemănările*. Structura *scării muzicale* este aceeaşi, a glasului V stihiraric, un „re minor" care sensibilizează treapta a VII-a (*do diez*) pentru rezolvarea în fundamentala /„tonica" *re* (a se vedea măsurile 12-13, 26-27, 41, 49-50). Şi *planul cadenţial* este acelaşi, pe treptele I şi V, fiind de un paralelism aproape perfect (8, 14, 17, 20, 28, 33, 36, 42, 51), în sensul că prezintă doar o singură excepţie (36).

---

13 Manieră de marcare utilizată și în alte studii ale noastre, spre ex. în Pr.Prof.Dr. Vasile Grăjdian, *Ornamentation inthe Church Sibnging of Byzantine Tradition in Transyvania. Stichea of the Vesper, to* „Lord, I have cried" - Tone 5, în „Artes" Nr.13, Artes Publishing House, Iaşi, 2013, p.97-112 etc.

14 Emilia Comişel, „Probleme de transcriere", în *Studii de etnomuzicologie*, vol. II, Ed.Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, București, 1992, p.182 ș.u.

În ceea ce priveşte evoluţia *liniei melodice*, se poate aprecia că şi aceasta prezintă deosebiri minore, fie că este vorba de început (1) sau de episoade ulterioare (3, 10-11, 12-13, 18-19, 23, 26-27, 34-36, 38-41, 45, 49-50), respectivele deosebiri melodice părând a fi mai mult foarte mici variaţii de tratare ale unui *acelaşi* profil melodic general, uneori în sensul augmentării liniei melodice (inclusiv prin valorile de durată) la variantele după D.Cunţan (10-11, 12-13, 23, 26-27, 34-36, 38-41, 45, 49-50), alteori sub forma unor ornamentări pasagere pe partea psaltică uniformizată (3, 12, 35, 40, 45, 50).

Între cele două variante după D. Cunţanu deosebirile sunt cu totul nesemnificative, în sensul unor trecătoare diferenţe ritmice (38, 49).

Aşadar, în ceea ce priveşte versiunile tipărite luate în considerare, de "dincolo şi dincoace de Carpaţi", se poate vorbi despre o avansată *unitate* la nivelul "formei" muzicale, deosebirile fiind mai mult "de nuanţă" a tratării melodice.

Mergând mai departe, variantele orale transcrise (nr.4-9 în *Anexa II*) necesită o abordare uşor diferită, deoarece cântăreţii respectivi provin din lumea satului românesc, acolo unde *tradiţia* la modul general este mai puternică (dar şi la modul, mai particular, al numeroaselor „tradiţii"). Tradiţia este „puternică" în lumea satului nu neapărat în sensul vreunui „fixism" (/„fixităţi" sic!) după chipul „literei" (manu)scrise sau tipărite, ci în sensul *re-interpretării* mereu mai „înfrumuseţate" a unor aceleaşi modele (muzicale/melodice) venerabile, recunoscute ca fiind din apropierea veşniciei şi a adâncului arhetipurilor (spirituale), în rândul cărora, la cel mai de cinste loc, se află cele ale Revelaţiei Dumnezeieşti, cea păstrată şi propovăduită de Biserică, inclusiv prin cântare. Transcrierile, indiferent de orice efort de fidelitate, nu pot reda nici pe departe *atitudinea* cântăreţilor „de la ţară", de smerenie, de seninătate, de seriozitate spirituală, de un anume hieratism care trimite imediat departe, dincolo de imanentul acustic al cântării în lumea aceasta, către cele adevărate şi cu adevărat însemnate („în-semnate" pentru că sunt cu adevărat însemnate/importante).

Cu aceste precauţiuni totodată metodologice şi spirituale/duhovniceşti, putem să încercăm înţelegerea, pe cât este cu putinţă muzicologului, a ceea ce se întâmplă cu adevărat în cântarea bisericească de factură orală din parohiile transilvănene.

O primă impresie generală care se impune la observarea iniţială a trascrierilor puse în paralel este cea de *libertate şi de „împodobire"* melodică. „Încercuirile" de un tip sau altul, menite să evidenţieze diferenţele faţă de versiunile tipărite, sunt practic nelipsite la fiecare rând transcris. Dar

să nu ne lăsăm derutaţi de această primă impresie, deoarece foarte curând vom observa şi câteva aspecte *constante*. *Scara muzicală şi planul cadenţial* sunt aceleaşi cu cele ale versiunilor tipărite (nr.1-3) – cu o singură excepţie a schimbării „finalei" („măsura" 51, la nr.5).

Şi chiar şi *profilul melodic* (in) mare, între diferitele (dar aceleaşi) cadenţări, este păstrat neschimbat.

Libertatea şi „împodobirea" menţionate mai sus privesc o „lucrare" (de interpretare) melodică mai subtilă. Astfel poate fi vorba, ca la *Nechita Gheorghe* din Mag (nr.4)[15], despre o ornamentare dezvoltată (14-17, 30-32), pe care o regăsim şi la *Manta Ioan* din Sibiu (nr.7)[16] (12-14, 38-39) sau, uneori chiar mai accentuată, la *Hîndorean Nicolae* din Poiana Sibiului (nr.8)[17] (4, 12-16, 19-24, 30-32, 35, 38-39, 41, 46). Inflexiuni ornamentale

---

[15] Pr.Prof.Dr. Vasile Grăjdian…, *Cântarea liturgică ortodoxă din Sudul Transilvaniei*…, p.193 ş.u.: **Nechita Gheorghe** „s-a născut la 22 februarie 1933 în Mag, Judeţul Sibiu, din părinţii Gheorghe şi Elisabeta. La cinci ani a rămas orfan de ambii părinţi şi a fost crescut de bunica Ana. Şcoala primară a terminat-o în Mag, după care a continuat Şcoala de Meserii la Sibiu (dulgherie). La 13 noiembrie 1935 s-a căsătorit cu Ileana Elisabeta Băcilă din Săcel. Au împreună patru copii, doi băieţi şi două fete. A lucrat la CFR Sibiu timp de 33 ani, în ultima parte a activităţii fiind maistru. Cântă la biserică din copilărie şi a învăţat să cânte de la Alexandru Solomon şi de la Pr.Silvian Stângaciu. Din 1997 este titular pe postul de cântăreţ. Succesorul lui la strană este Cornel Solomon (nepotul bătrânului cântăreţ). Înregistrările s-au făcut Duminică 21 iulie 2002".

[16] *Ibid*., p.210 ş.u.: **Manta Ioan** „s-a născut la 24 februarie 1924 în satul Daia, comuna Apold, Judeţul Mureş. Părinţii săi, Ioan şi Maria Manta, au fost ţărani (agricultori). A urmat cele 7 clase primare în Daia şi Şcoala de cântăreţi bisericeşti din Sibiu (1941-1943). După afirmaţiile sale, încă de când a terminat cele 7 clase primare, preotul din sat l-a remarcat, oprindu-l la strană, pe lângă cântăreţul Pleşanu Zaharia, care învăţase la Şcoala de cântăreţi de la Blaj. În 1947 s-a căsătorit cu Floarea, născută la 25 aprilie 1928 tot la Daia de Mureş, unde a făcut şi cele 7 clase primare - şi cu care „la şcoală s-au bătut". Au avut 3 copii: pe Nicolae (născut în 1947), pe Mircea (născut în 1951, mort la 3 zile după naştere) şi pe Ligia (născută în 1952). A fost agricultor şi cântăreţ în Daia din 1948 până în 1970, „fără carte de muncă", primind în folosinţă un hectar din partea bisericii şi câte 200 lei / lună, „când putea preotul". Împreună cu soţia (casnică şi agricultorare) au avut 12 hectare, pe care le lucrau (şi care mai apoi au trecut „la colectiv", până în 1989). În anul 1971 s-au mutat în Sibiu, unde Manta Ioan s-a angajat cântăreţ la „Biserica dintre Brazi" şi unde a rămas până la pensionare, în anul 1989. La Sibiu şi soţia s-a angajat (în 1971) ca tricoteră la fabrica „Drapelul roşu", unde a lucrat până la pensionare (în 1985). Înregistrările s-au făcut Duminică 29 septembrie 2002".

[17] *Ibid*., p.284 ş.u.: **Hîndorean Nicolae** s-a „născut la 2 decembrie 1962 în Comuna Poiana Sibiului este primul şi singurul băiat dintre cei trei copii ai lui Ion şi Iustina Hîndorean, tatăl fiind croitor şi cântăreţ bisericesc (vezi Hîndorean Ion - CD nr.47), iar mama salariată. A absolvit Şcoala Generală din Poiana Sibiului şi Liceul Industrial Nr.1 din Sibiu, lucrând mai apoi croitoria în satul natal. A învăţat să cânte de la tatăl său şi ca autodidact, după cărţile de cântări bisericeşti. La ghitară cântă încă din liceu, iar acasă se ajută şi cu orga electronică. A avut ocazia să asculte cântări bisericeşti după o înregistratre făcută la Cluj. De 8-9 ani cântă la

mai aflăm la *Peligrad Ilie* din Sălişte (nr.5)[18] (3, 12, 31, 33, 36, 39) sau la *Irod Toader* din Viile Sibiului (nr.6)[19] (3, 19, 33, 37-38, 45).

Dar „împodobirea” se poate manifesta şi în schimbarea (doar) uşoară a liniei melodice, care face atingere de celălalt aspect general menţionat, cel al „libertăţii” (melodice), schimbare care pare uneori atât de firească, încât poate lăsa impresia că acea variantă ar fi „cea corectă”, ca la *Muntean Lazăr* din Cristian de Braşov (nr.9)[20] unde mici inflexiuni melodice sunt parcă “topite” în linia melodică principală, impresie ajutată şi de tempoul lent şi

---

biserică în Poiana Sibiului, cu Părintele Nicolae Teoc. Căsătorit cu Vlasiana, au doi copii, un băiat şi o fată. Înregistrarea cântărilor s-a făcut la Sibiu, Joi 16 septembrie 2004”.

[18] *Ibid*., p.195 ş.u.: **Peligrad Ilie** „s-a născut pe 23 iulie 1915 din părinţii Ioan şi Maria. Au fost patru fraţi la părinţi: doi băieţi şi două fete. După cele patru clase primare, a fost trimis să aibă grijă de oi. Un an a fost ucenic la magazinul surorii lui. Între anii 1937-1944 a făcut armata. A participat la cel de-al Doilea Război Mondial cu Compania 23 Poliţie, purtând lupte la Tiraspol, Razîlnaia şi Tighina. La sfârşitul războiului, s-a întors pe jos din Munţii Tatra. În anul 1946 s-a căsătorit cu Maria Dan. Au împreună patru copii. Unul dintre fraţi săi, Ion, a fost cântăreţ principal în Sălişte. Începând din anul 1948, a cântat alături de Dumitru Comşa, cântăreţ principal. “De la şapte ani am îndrăgit biserica. Mama era foarte credincioasă, cu prescuri şi liturghii.” Înregistrările s-au făcut luni 22 iulie 2002”.

[19] *Ibid*., p.201 ş.u.: **Irod Toader** „s-a născut la 18 august 1931 în satul Ghijasa de Sus, comuna Alţâna, Judeţul Sibiu. Părinţii săi au fost Toader şi Maria Irod, greco-catolici („până în 1948”). A urmat şcoala primară din sat (6 clase) şi din Slimnic (2 clase), lucrând apoi ca îngrijitor în domeniul zootehnic, până la pensionare, în anul 1993. Căsătorit cu Irod Elena (născută Herciu), au avut 3 copii, doi băieţi şi o fată: Ioan (născut în 1958), Aurel (născut în 1962) şi Maria (născută în 1972). De la 20 de ani cânta la strana bisericii din Ghijasa de Sus, unde a învăţat să cânte de la cantorul Irod Ioan (văr de-al tatălui său), care făcuse şcoala (greco-catolică) de cântăreţi de la Blaj. Din anul 1969 se mută la Sibiu, unde lucrează la o îngrăşătorie de porci din Guşteriţa, cântând uneori la „biserica mică” din cartierul Lazaret. În 1976 se mută în (Str.) Viile Sibiului, cântând doar ocazional,”pe unde apuca”. Din anul 1990, odată cu înfiinţarea Parohiei ”Dealul Ocnei” în Viile Sibiului (Pr.Paroh Olteanu Petru), este angajat cîntăreţ cu jumătate de normă (cealaltă jumătate fiind a crâsnicului). Înregistrările s-au făcut miercuri 7 august 2002”.

[20] *Ibid*., p.350 ş.u.: **Muntean Lazăr** „s-a născut la data de 2 februarie 1935 în comuna Cristian, Jud.Braşov, în familia lui Ioan şi Ana Muntean. Şcoala primară de 7 clase o urmează în satul natal, apoi *Şcoala de Calificare de la Râşnov* în meseria de ascuţitor-rectificator. Armata a făcut-o la Bucureşti între anii 1956-1959. Se căsătoreşte în anul 1960 cu Coman Elena şi au trei băieţi: Ioan, Florin şi Ovidiu. În 1965 urmează Şcoala de Maiştri. Lucrează din 1961 la Intreprinderea de Scule Râşnov până în 1991 când se pensionează. Frecventează Sfânta Biserică din copilărie şi învaţă să cânte de la fostul cântăreţ Coşuleţ Ioan. Cel care l-a deprins temeinic cu cântarea de strană a fost Pr.Nicolae Floroiu, parohul comunei Cristian din 1983. În 1985 obţine diploma de cântăreţ bisericesc la Cluj. A fost şi rapsod popular şi a făcut parte din echipa artistică a Cristianului. Cântă foarte frumos la solz de peşte. Din mărturisirile lui reţinem: «Mi-a plăcut mult cântarea şi acum la bătrâneţe m-am dat Bisericii». Înregistrarea cântărilor s-a făcut la Cristian-Braşov, în data de 22 noiembrie 2002”

vibrato-ul liniştit, ce pare să ţină loc de orice altă ornametaţie (6, 14, 16, 18-19, 27, 31-38, 40-41, 47-49).

Modificarea melodică poate fi explicit *ritmică* în numeroase cazuri, dintre care pot fi date ca exemplu cele de la *Nechita Gheorghe* (nr.4) (22-25, 31-32, 37, 44-46) sau la *Manta Ioan* (nr.7) (18-19, 22-23, 30, 44), între multe altele.

„Libertatea" melodică se mai manifestă şi în alegerea foarte variată a *incipit*-ului cântării de către cântăreţi (1).

Nu în ultimul rând trebuie amintit *rubato*-ul foarte sofisticat al unora dintre cântăreţi, legat atât de aspectele ritmice, cât şi de cele agogice şi care pune mari probleme transcrierii interpretării lor, ca în cazul lui *Nechita Gheorghe* (nr.4), unde unele valori de durată folosite (în transcriere) doar sugerează evoluţia ritmică şi agogică (12-15, 30-34). Şi la *Ilie Toader* (nr.6) lucrurile stau uneori asemănător (27, 34, 37-38, 41, 49) sau la *Hîndorean Nicolae* (nr.8), unde spre exemplu o „săgeată" notată ad-hoc (6) poate sugera foarte palid un subtil *accelerando*.

Lipsa uneori (de asemenea foarte „liberă") a unei regularităţi metrice stereotipe de fapt face loc unei alte condiţii a regularităţii (sau unei alte „normalităţi" temporale) muzicale, de o ritmică mult mai complexă, ca la *Irod Toader* (nr.6) (4, 22-23, 26, 37, 41, 44-45, 48-49). Însă şi interpretări mai regulate metric sunt posibile, ca cea a lui *Munteanu Lazăr* (nr.9).

O mare libertate vedem şi în abordarea de tempouri foarte diferite pentru (totuşi) o aceeaşi cântare luată în consideraţie ("Sfânt, Sfânt, Sfânt"). Între "allegretto"-ul apreciat de noi pentru interpretarea lui *Manta Ioan* (nr.7), cu o durată de 00'45" şi „andante"-ul lui *Irod Toader* (nr.6), de 01'19", există numeroase trepte intermediare de tempo la ceilalţi cântăreţi.

Toate aceste detalii melodice, ornamentale, ritmice, agogice etc. determină *stilul personal* caracteristic pentru fiecare cântăreţ bisericesc, stil care la modul generic poate fi apreciat drept foarte „ornamentat" la *Hândorean Nicolae* (nr.8), de asemenea „ornamentat", dar şi deosebit de „rubato" la *Nechita Gheorghe* (nr.4), foarte „vioi" la *Peligrad Ilie* (nr.5) şi la *Manta Ioan* (nr.7), foarte „legat" şi „aşezat" la *Irod Toader* (nr.6), de asemenea foarte „aşezat" şi „liniştit" la *Munteanu Lazăr* (nr.9).

*

Ca o concluzie generală, se poate spune că structura muzicală a cântării „Sfânt, Sfânt, Sfânt" în versiunile tipărite şi orale analizate prezintă o remarcabilă *unitate* în ceea ce priveşte scara, cadenţele şi profilul melodic general, diferenţele observate îndeosebi în cazul variantelor orale descoperind doar o mare bogăţie a manierelor/stilurilor de *interpretare* a

unui „patern” (sau a unei „matrici”) muzical(e) comun(e), avându-şi originea într-o sinteză (totodată) bizantină şi românească (aceasta inclusiv de factură folclorică) – toate cele menţionate indicând „înrudirea” variantelor cântării bisericeşti româneşti, în cadrul unei *aceleiaşi* „familii” culturale şi (mai ales) eclesiale.

Anexa I

nr.	"Sfânt, Sfânt, Sfânt"	durata
1.	***CD 4, Nechita Gheorghe - Mag (21 iulie 2002)***	***01' 12"***
2.	***CD 5, Peligrad Ilie - Sălişte (22 iulie 2002)***	***01' 01"***
3.	***CD 8, Irod Toader - Viile Sibiului (7 august 2002)***	***01' 19***"
4.	CD 9, Petra Ion - Sibiel (3 septembrie 2002)	00' 52"
5.	CD 10, Schiau Ilie - Apoldul de Sus (sept.2002); după o variantă corală	00' 54"
6.	***CD 12, Manta Ioan - Sibiu (29 septembrie 2002)***	***00' 45"***
7.	CD 45, Ciuchină Alexe - Sibiu (30 iulie 2004)	00' 49"
8.	***CD 48, Hîndorean Nicolae - Poiana Sibiului (16 septembrie 2004)***	***01' 13"***
9.	CD 49, Micu Ioan - Păuca (20 septembrie 2004)	01' 01"
10.	CD 51, Popa Ioan - Săcel (21 septembrie 2004)	01' 21"
11.	CD 68, Popa Dumitru - Ruşi (20 ianuarie 2005)	01' 04"
12.	CD 70, Neagu Ilie - Vurpăr (24 ianuarie 2005)	01' 07"
13.	CD 78, Barbu Nicolae - Retiş (27 ianuarie 2005)	01' 24"
14.	CD 79, Ţânţ Voinea - Retiş (27 ianuarie 2005)	00' 30"
15.	***CD 101, Muntean Lazăr - Cristian (Braşov - 22 noiembrie 2002)***	***01' 17"***

Anexa II

Sfânt, Sfânt, Sfânt (glas V)

1

1-Ed.uniformizată (Buc.1951) — *mf* — Sfânt! Sfânt! Sfânt,

2-D. Cunțanu (Sibiu 1890) — Andante — Sfânt, sfânt, sfânt e

3-Ediția a doua (Sibiu 1925) — Moderat — Sfânt, sfânt, sfânt e

4-Nechita Gh. (Mag 2002) — Sfânt! Sfânt! Sfânt e

5-Peligrad Ilie (Săliște 2002) — Sfânt! Sfânt! Sfânt e

6-Irod Toader (Viile Sib.2002) — (Andante) — Sfânt! Sfânt! Sfânt e

7-Manta Ioan (Sibiu 2002) — (Allegretto) — Sfânt! Sfânt! Sfânt e

8-Hîndorean Nic.(Poiana Sib.2004) — Sfânt! Sfânt! Sfânt e

9-Muntean Lazăr (Cristian, Bv.2002) — Sfânt! Sfânt! Sfânt e

5

f

Dom-nul Sa - va - ot! Plin e

Dom-nul Sa - va - ot, plin es - te

Dom-nul Sa - va - ot, plin es - te

Dom-nul Sa- va - ot! Plin es-te

Dom-nul Sa - va - ot! Plin es - te

Dom-nul Sa - va - ot! Plin es-te

Dom-nul Sa - va ot! Plin es - te

Dom-nul Sa - va - ot! Plin es - te

Dom-nul Sa - va - ot! Plin es - te

12

p *cresc.*

ce - rul şi pă - mân - tul de mă -

ce - - rul şi pă - mân - tul de mă -

ce - - rul şi pă - mân - tul de mă -

ce rul şi pa - mân - tul de ma -

ce - r(i)ul şi pă - mân - tul de mă-

ce - rul şi pă - mân - tul de mă -

3

ce - r(i)ul şi pă - mân - tul de mă -

ce - rul şi pă - mân - tul de mă -

ce - rul şi pă - mân - tul de mă -

19

f

ri - rea Ta. O - sa - na în - tru

ri - rea lui: O - sa - na în - tru

ri - rea Lui, O - sa - na în - tru

ri - rea Lui, O - sa - na în- tru

ri - rea Lui, O - sa - na în - tru

ri - rea Lui, O - sa - na în - tru

ri - rea Lui, O - sa - na în - tru

ri - rea Lui, O - sa - na în - tru

ri - rea Lui, O - sa - na în - tru

26

p

cei de sus! Bi - ne es - te cu - vân -

cei de sus. Bi - ne es - te cu - vân -

cei de sus, bi - ne es - te cu - vân -

cei de sus, bi - ne es - te cu-vân -

cei de sus, bi - ne es - te cu - vân -

cei de sus, bi - ne es - te cu - vân -

cei de sus, bi - ne es - te cu- vân-

cei de sus, bi - ne es - te cu - vân -

cei de sus, bi - ne es - te cu - vân -

33

tat cel ce vi - ne în - tru nu - me - le

tat, cel ce vi - ne în - tru nu - me - le

tat cel ce vi - ne în - tru nu - me - le

tat cel ce vi - ne în- tru nu - me - le

tat cel ce vi - ne în - tru nu - me - le

tat cel ce vi - ne în - tru nu - me - le

tat cel ce vi - ne în - tru nu - me - le

tat cel ce vi - ne în - tru nu - me - le

tat cel ce vi - ne în - tru nu - me - le

40

mf

Dom - nu - lui. O - sa - na

Dom - nu - lui: O - sa - na

Dom - nu - lui, O - sa - na

Dom - nu - lui, O - sa - na

Dom - nu - lui, O - sa - na

Dom - nu - lui, O - sa - na

Dom - nu - lui, O - sa - na

Dom - nu - lui, O - sa - na

Dom - nu - lui, O - sa - na

47

în - tru cei de sus!

în - tru cei de sus.

în - tru cei de sus.

în - tru cei de sus!

în - tru cei de sus!

în - tru cei de sus!

în - tru cei de sus!

în - tru cei de sus!

în - tru cei de sus!

B. CÂNTAREA LITURGICĂ ÎN BISERICA ORTODOXĂ ROMÂNĂ

AUTENTICITATE ŞI RELEVANŢĂ ÎN CÂNTAREA BISERICEASCĂ ROMÂNEASCĂ DE ORIGINE BIZANTINĂ DIN PERSPECTIVA DOCUMENTELOR SCRISE ŞI A TRADIŢIEI ORALE ÎNREGISTRATE FONOGRAFIC

Este o evidenţă, atât dintr-un punct de vedere ştiinţific, dar şi la modul mai comun, că artele cultivate în Bizanţ – şi în particular cântarea bizantină – reprezintă până astăzi o marcă de indentitate pentru Bisericile Ortodoxe, în particular şi pentru Biserica Ortodoxă Română. Chiar şi atunci când unele influenţe străine, cum sunt cele occidentale, s-au făcut simţite în ultimele secole, în arhitectura şi pictura bisericească răsăriteană sau în muzica liturgică ortodoxă (pentru aceasta din urmă ajunge să amintim introducerea cântării corale armonico-polifonice sau folosirea, uneori în paralel cu cea neumatică, a notaţiei guidonice), filonul bizantin a fost acela care a predominat şi a dat nota specifică pentru ambientul liturgic şi artistic al Ortodoxiei.

Caracterul tradiţional şi insistenţa pentru păstrarea vechilor caracteristici bizantine sub toate aspectele în Biserica Ortodoxă este în legătură cu grija pentru păstrarea nealterată a învăţăturii creştine, revelate şi mântuitoare, pentru care artele bizantine au reprezentat o întrupare adecvată, atestată de o deosebit de lungă istorie, bizantină şi post-bizantină.

Şi în cazul cântării liturgice ortodoxe de origine bizantină regăsim această grijă a păstrării aspectelor autentice ale unei arte străvechi, ce şi-a dovedit capacitatea de a servi misiunii Bisericii. Este vorba nu numai despre prezervarea unor forme neschimbate, prin impunerea eventuală a unor modele scrise, cât despre un întreg proces critic, atât de factură muzicală, cât şi eclesială, pentru păstrarea relevanţei autentice a cântării bisericeşti de origine bizantină de-a lungul atâtor momente istorice.

În ultimele decenii, continuând unele evoluţii ale ultimelor două-trei secole, toată problematica autenticităţii şi relevanţei formelor de cultivare a cântării bisericeşti de origine bizantină a căpătat note noi, odată cu schimbările radicale survenite în peisajul cultural (ştiinţific şi artistic), în cel social şi (geo-)politic. Spre exemplu, *apariţia tiparului* în domeniul muzicii psaltice, la anul 1820[1], a schimbat întru-totul condiţiile de promovare a unor modele ale cântării. Dacă înainte, un protopsalt renumit îşi putea promova stilul de cântare la modul mai direct prin câţiva ucenici, sau la modul indirect, mijlocit („*media*-tic"), prin câteva eventuale copii ale unor manuscrise, realizate într-un răstimp destul de îndelungat[2], după introducerea tiparului psaltic, *timpul* de realizare a unor copii ale cărţilor de cântări se reduce radical, la fel cum *numărul* exemplarelor creşte până la a ajunge de ordinul sutelor sau chiar al miilor, pentru un singur tiraj[3].

Răspândirea (sau circulaţia) unui număr tot mai mare de exemplare a fost apoi facilitată de mişcarea populaţiei tot mai accentuată între sat şi oraş sau între diferitele oraşe şi ţări, odată cu dezvoltarea industriei, a transporturilor şi a comerţului cu produsele industriei în dezvoltare. O urmare firească a acestor evoluţii o constituie situaţia actuală a globalizării, la începutul celui de al treilea mileniu, care nu rămâne fără consecinţe şi pentru cultivarea muzicii de origine bizantină. Odată cu apariţia mai multor centre tipografice, inclusiv din punct de vedere bisericesc (sub purtarea de grijă a diferite episcopii, mitropolii, patriarhii), apar totodată *diferite* (şi chiar numeroase) variante pentru diversele cărţi de cântări – variante care în noile condiţii *coexistă* sau se concurează în utilizarea lor cultică, de strană. Şi atunci se poate vorbi despre o concomitenţă sau o *sincronie* a existenţei şi (chiar a) utilizării unor diferite cărţi de cântări, provenind din diferite centre, zone sau regiuni geografice ale Ortodoxiei.

---

[1] Petru Efesiul, *Noul Anastasimatar* şi *Scurt Doxastar*, Bucureşti, 1820, cf. Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine - Muzica bizantină în manuscrise şi carte veche românească*, Edit.Muzicală, Bucureşti, 1985, p.84 ş.u.

[2] Spre exemplu, după apariţia la începului sec.al XVIII a manuscrisului *Psaltichiei româneşti*, pentru secolul ce urmează acesteia Arhid.Dr.Sebastian Barbu-Bucur semnalează doar alte cinci copii manuscrise ale *Anastasimatarului* lui Filothei sîn Agăi Jipei, cf. Sebastian Barbu-Bucur, *Filothei sîn Agăi Jipei, Psaltichia rumânească, II.Anastasimatar*, în seria „Izvoare ale Muzicii Româneşti", vol.VII B, Edit.Muzicală, Bucureşti, 1984, p.18.

[3] Deja tirajul primelor tipărituri psaltice româneşti ale Ieromonahului Macarie, *Anastasimatarul, Theoriticonul* şi *Irmologhionul*, Viena, 1820, ating cca. 3.000 de exemplare pentru fiecare carte, cf. Gheorghe Ciobanu, *Muzica bisericească la români*, în vol. „Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie", Edit.Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1974, p.339.

Aşa sunt în Biserica Ortodoxă Română cărţile de cântări publicate în ultimele decenii în diferitele regiuni istorice ale României, care adesea se întâlnesc nu doar la stranele unor parohii din diaspora românească, ce reuneşte cel mai adesea români emigraţi din toate regiunile româneşti, dar chiar şi în parohii din ţară, unde entuziaştii unui stil sau altuia de cântare se întâlnesc prin migraţia naţională internă, în căutarea unui loc de muncă, prin căsătorie etc. Şi aceeaşi situaţie o mai putem întâlni în şcolile de teologie, atunci când tineri ce au urmat cursurile liceale ale unor seminarii locale devin studenţi ai unor facultăţi de teologie deschise candidaţilor din întreaga ţară. Întrebarea foarte concretă care se pune în aceste cazuri, tot mai întâlnite prin amestecul populaţieie din diferite zone geografice, este aceea de a afla, respectiv de a discerne care dintre modelele propuse de cîntare (totdeauna de origine *bizantină*) sunt mai indicate sau mai recomandate pentru slujbele bisericeşti ? Iar atunci când avem două sau mai multe stiluri oarecum concurente prin numărul relativ egal de susţinători între cântăreţii şi credincioşii prezenţi într-o parohie, se poate pune întrebarea cum poate fi gestionată respectiva situaţie, muzical şi pastoral ?

Pentru a ilustra diversitatea regională *actuală* a cântării în Biserica Ortodoxă Română, redăm în trei prime exemple muzicale (*fig. nr.1, nr.2, nr.3*, în anexă la aceste pagini) câteva fragmente preluate de la *glasul VI stihiraric*, din cântările slujbei Vecerniei („Doamne strigat-am...”), aşa cum apar în cărţi de cântări publicate în ultimele decenii în Muntenia/Moldova[4], Ardeal[5] şi Banat[6].

Ce se pot observa chiar şi la o primă privire sunt câteva detalii pe care le-am putea numi „tehnice”: dincolo de transpunerea cu o treaptă mai sus, în variantele din Ardeal şi Banat, a unei scări cromatice asemănătoare, melodiile relativ diferite apar notate în *două sisteme* de notaţie muzicală ! Compromisul variantei din „vechiul regat”, care reproduce textul muzical al ediţiei uniformizate din anul 1953[7], este acela de a folosi ambele sisteme de notaţie, cel oriental-psaltic şi cel occidental-guidonic, într-o transcriere – care este practic o *echivalare* – între cele două sisteme, conform toleranţei

---

[4] *Vecernier*, Galaţi, Edit.Partener, 2002, p.196.

[5] Vasile Stanciu, *Anastasimatarul, Vecernierul sau Cântările Vecerniei de Sâmbătă seara compuse şi fixate pe notaţie liniară după melodiile celor opt glasuri, notate de preotul Dimitrie Cunţanu*, vol.I, Alba Iulia, 2003, p.88.

[6] Prof.Dimitrie Cusma, Pr.Ioan Teodorovici, Prof.Gheorghe Dobreanu, *Cântări bisericeşti*, Edit.Mitropoliei Banatului, 1980, p.149.

[7] Prof.Nicolae Lungu, Pr.Prof.Grigore Costea, Prof.Ion Croitoru, *Anastasimatarul uniformizat: Vecernierul*, Edit.Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1953.

acustice, culturale şi bisericeşti definite în *Gramatica* tipărită cu doi ani mai înainte[8].

În ceea ce proveşte variantele din Ardeal (*fig.2*) şi Banat (*fig.3*), acestea folosesc pentru o muzică de evidentă origine bizantină (ca text şi caracteristici melodice) doar notaţia pe portativ, occidentală, fără a se simţi neapărat nevoia vreunei referinţe explicite la îndelungata tradiţie şi evoluţie a notaţiei neumatice bizantine.

Poate aici ar fi cazul să reamintim o altă încercare de transcriere dinspre notaţia psaltică spre cea pe portativ, făcută de Gavriil Musicescu şi colaboratorii săi Gheorghe Dima şi Grigorie Gheorghiu cu aproape 70 de ani mai înainte (1883) de ediţile uniformizate de la mijlocul sec.al XX-lea, încercare care a avut mult mai puţin succes şi care a stârnit o opoziţie foarte puternică la vremea respectivă[9]. Redăm spre sfârşitul exemplelor muzicale (în *fig.9*) un fragment al aceluiaşi glas VI, în transcrierea lui Musicescu şi a colaboratorilor săi[10]. Aşa cum s-a mai observat[11] şi se poate observa chiar direct din alăturarea exemplului uniformizat (*fig.1*) cu cel al lui Musicescu (*fig.9*), transcrierea acestuia din urmă era foarte îndrăzneaţă pentru vremea când a fost realizată, şi chiar pentru mai tărziu, odată cu eliminarea totală a textului muzical psaltic şi chiar a tuturor ornamentelor, pe care versiunea uniformizată ulterioară încearcă să le păstreze. Deoarece prezenţa în paralel a neumelor de origine bizantină, dincolo de menirea practică (pentru necunoscătorii notaţiei occidentale), are poate menirea să amintească faptul că undeva, în cântarea vocală „mai orientală”, există o deosebire de stil şi de intonaţie (la nivel variabil microtonal sau chiar în împărţirea acustică a scărilor) faţă de muzica occidentală, de referinţă mult mai instumentală.

Pe de altă parte, acceptanţa bisericească mai nouă, pentru transcrierea şi folosirea portativului în muzica de origine bizantină, arată oarecum şi schimbările care s-au produs în mentalitatea muzicală generală (şi în cea bisericească) de-a lungul ultimului aproape un secol şi jumătate. Pentru că trebuie observat că echivalarea practic perfectă a celor două

---

[8] Prof.Nicolae Lungu, Pr.Prof.Grigore Costea, Prof.Ion Croitoru, *Gramatica muzicii psaltice*, Edit.Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1951.

[9] Pr.Stelian Ionaşcu, *Teme majore din istoria muzicii româneşti aflate în dezbaterea marilor personalităţi ale sec.XX-XXI (controverse, opinii separate, polemici), Partea I,* în „Studii teologice”, Seria a III-a, Anul III, Nr.3, iulie-septembrie 2007, Bucureşti, p.109-120.

[10] Gavriil Musicescu, Gheorghie J.Dima, Grigorie J.Gheorghiu, *Rânduiala Vercerniei de sâmbătă sara, pusă pe cele 8 glasuri întrebuinţate în Biserica Ortodoxă Română, prelucrate şi scrise pe notaţiunea liniară*, Iaşi, 1883, p.60.

[11] Pr.Stelian Ionaşcu, *Teme majore...*, p.120.

sisteme de notaţie (în *Gramatica muzicii psaltice* menţionată) înseamnă totuşi renunţarea într-o bună măsură la specificitatea (cel puţin intonaţională a) cântării bizantine, în măsura în care respectiva echivalare s-a făcut din perspectiva notaţiei (şi în general a muzicii) occidentale. Altfel spus, şi prin prisma „petrecerii" istorice, ceea ce nu se putea încă face spre sfârşitul sec.al XIX-lea (în vremea lui Gavriil Musicescu şi a colaboratorilor săi), a devenit posibil la jumătatea sec. al XX-lea (pentru Nicolae Lungu şi cei împreună cu el).

Transcrierea lui Musicescu, fără referinţa psaltică şi fără ornamente, era totodată mai apropiată de varianta ardelenească, „după Dimitrie Cunţanu" (*fig.2*), care a fost notată pe portativ cam în aceeaşi perioadă (1890[12]), dar care a avut incomparabil mai mult succes, poate şi datorită ambientului muzical general, mult mai occidental în Transilvania. Dar despre problemele pe care totuşi le pune oralitatea cântării bisericeşti din Ardeal, în raport cu transcrierile lui D.Cunţanu, vom mai vorbi şi în continuare.

În ceea ce priveşte varianta bănăţeană (*fig.3*), aceasta păstrează în notaţia occidentală ceva din stilul ornamentat al cântării, prin folosirea uneori a unor valori mici de note.

Cum arătam însă mai înainte, pentru studiul nostru deocamdată este importantă în special *sincronicitatea* tipografică (sau editorială), *în prezent*, a tuturor variantelor şi aspectelor regionale amintite, care creează premizele unor dificile alegeri practice, concrete, mai ales prin prisma tradiţiilor şi reacţiilor locale (/regionale).

Complexitatea situaţiei nu se reduce însă doar la variantele sau versiunile provenind de pe teritoriul actual al României, deoarece în ultimul timp au fost publicate şi cărţi de muzică psaltică tot românească, însă din afara ţării, aşa cum sunt „Buchetele muzicale atonite", de unde am extras exemplul prezent în *fig.4*, de asemenea dintre cântările glasului VI la „Doamne strigat-am..."[13].

Ce putem observa iarăşi imediat, chiar de la o primă vedere, este folosirea în aceste cărţi tot numai a unuia dintre sistemele de notaţie, de data aceasta însă doar a celui psaltic-oriental, oarecum invers decât în variantele

---

[12] *Fig.3*, după Vasile Stanciu, *Anastasimatarul..,* reproduce textul melodic de la Dimitrie Cunţanu, *Cântările bisericesci - după melodiile celor opt glasuri ale sfintei biserici ortodoxe, culese, puse pe note şi arangeate de Dimitrie Cunţanu, Profesor la seminarul "andreian" arhidiecesan*, Sibiu, ed.I, 1890, Editura autorului (tipărită la "Imprimăria de musicalii Jos.Eberle şi Co.", Viena, VII), p.22-23.

[13] *Buchet muzical athonit, Cântările Vecerniei*, 2, Edit."Evanghelismos", 2002, p.290.

din Ardeal (*fig.2*) şi Banat (*fig.3*), unde era folosit cel guidonic-occidental. Ţinând seama că aceste cărţi „athonite” au apărut după 1990, oare se poate vorbi despre o oare care „întoarcere” la situaţia dinainte de anii’50 ai secolului XX, doar „psaltică” în notaţie, căreia i-a urmat folosirea ambelor sisteme în urma unui efort de uniformizare a cântării, menit să favorizeze unitatea cultică în Biserica Ortodoxă Română şi prin cântare, dincolo de variantele exitente şi de felul notaţiei folosite ? Sau este vorba şi despre o reacţie (oarecum firească) la prea multă uniformizare impusă într-un domeniu în care jubilaţia inspirată naşte adesea forme (melodice) noi ?

Oricum, originea bizantină a tuturor variantelor de cântare menţionate până acum nu poate fi serios contestată, chiar dacă diferenţele (uneori importante) în structura melodică, în structura glasurilor, ca şi impresia stilistică generală lasă să se întrevadă specificităţi suficient de importante. Iar folosirea predilectă a unui sistem sau altul de notaţie muzicală are în spate o istorie culturală (şi muzicală) mai apropiată de Apus sau de Orient – trecerea între cele două sisteme neputându-se face întotdeauna printr-o simplă *transcriere*.

Mergând mai departe în observarea diversităţii actuale a cîntării ortodoxe româneşti, putem relua sugestia *istorică* a variantelor amintite ale lui lui Gavriil Musicescu. Dacă acestea nu mai sunt deloc actuale editorial, la modul general situaţia este încă mult mai complicată în prezent, deoarece diversităţii tipografice de propuneri regionale ale unor modele de cântare bisericească de origine bizantină, ce ar corespunde unei *sincronii* cu caracter *geografic*, i se adaugă şi o altă diversitate, care aduce *în acelaşi prezent* (sincronic) variantele de cîntare ale unei evoluţii istorice, inevitabil *diacronic*. Acest fenomen, cumulat celor arătate mai înainte, este rezultatul, se poate spune, al cercetărilor istorice de muzicologie şi al celor de paleografie muzicală bizantină din ultimele decenii. Astfel, tot în ultimele decenii, s-au propus celor preocupaţi de cântarea în Biserica Ortodoxă, o serie de cărţi vechi de cântări, tipărite adesea în ediţii critice de o remarcabilă valoare ştiinţifică. Dacă pentru muzicienii apuseni, o serie precum *Monumenta Musicae Bizantinae*[14] putea trezi un interes mai mult teoretic, prin depărtarea istorică şi geografică (a practicilor cultice şi muzicale proprii) de cultura muzicală a Bizanţului răsăritean, nu aşa stau lucrurile pentru muzicienii, respectiv cântăreţii ortodocşi. De aceea, în Biserica Ortodoxă Română, spre exemplu, facsimilul tipărit al manuscrisului

[14] Copenhaga, 1935 ş.u.

primei *Psaltichii româneşti* a lui Filotei sîn Agăi Jipei (la 1712)[15] poate stârni încă un oarecare interes *practic* (de utilizare la strană, în cântarea liturgică), chiar dacă mai mic decât transcrierea sa propusă în sistem guidonic[16], datorită caracteristicilor prehrisantice (ce privesc nu doar notaţia) care nu mai sunt familiare psaltului contemporan. A se vedea în acest sens, fragmentul glasului VI pentru „Doamne strigat-am...” în fotocopia manuscrisului psaltic[17] şi în transcrierea occidentală (*fig.5*[18]).

Cu totul altfel stau lucrurile însă atunci când este vorba despre *re-tipărirea* unor cărţi valoroase de cântări, care „au făcut istorie” în cântarea bisericească românească, de la *Anastasimatarul* Ieromonahului Macarie (a se vedea un fragment de la ”Doamne strigat-am...” glas VI în *fig.6*[19]) până la cel al lui Victor Ojog (*fig.8*[20]), sau despre valorificare prin tipărire a unor manuscrise provenind de la cunoscuţi proto-psalţi, precum Ghelasie Basarabeanul (*fig.7*[21]). Pentru aceste ultime cărţi de cântări, notaţia psaltică este cea familiară celor mai mulţi cântăreţi actuali de muzică psaltică (a reformei de la 1814), iar uneori transliterarea textului literar (din alfabetul chirilic în cel latin) facilitează încă mai mult accesul[22], la fel ca şi transcrierea uneori în notaţia pe portativ[23].

Situaţia relativ nouă şi oarecum mai ciudată faţă de vremurile anterioare este aceea că înainte toate tipăriturile de muzică psaltică au fost recepţionate treptat („istoric”), adesea ca o îmbunătăţire treptată a „românirii” cântării de origine bizantină, începând cu primele tipărituri ale Ieromonahului Macarie, apoi continuând cu cele ale lui Anton Pann, Dimitrie Suceveanul, Ştefanache Popescu şi alţii, până la Ion Popescu-Pasărea şi versiunile uniformizate de după mijlocul sec.al XX-lea - cel mai adesea cele noi înlocuindu-le pe cele dinainte. Acum toate aceste cărţi sunt

---

[15] Sebastian Barbu-Bucur, *Filothei sîn Agăi Jipei, Psaltichia rumânească, II.Anastasimatar...*, p.65-110.

[16] *Ibid*., p.113-320.

[17] *Ibid*., p.108.

[18] Cf. *Ibid*., p.314.

[19] Macarie Ieromonahul, *Anastasimatar*, Viena, 1820, p.173.

[20] Protosing.Victor Ojog, *Anastasimatar* (1943), retipărit sub îngrijirea Arhid.prof.dr.Sebastioan Barbu-Bucur şi Pr. conf. Alexie Al. Buzera, Iaşi, 1998, Edit. Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei „Trinitas”, p.163.

[21] Ghelasie Basarabeanu, *Vecernier şi Utrenier*, sub îngrijirea Arhid.prof.dr.Sebastioan Barbu-Bucur şi Pr. Ion Isăroiu, în seria „Izvoare ale Muzicii Româneşti”, vol.XI A, Edit.Muzicală, Bucureşti, 2004, p.38.

[22] *Anastasimatarul Cuviosului Macarie Ieromonahul...,* Bucureşti, 2002, Edit.Bizantină, Fundaţia Stavropoleos, pentru „Doamne strigat-am...” v. p.243.

[23] Ghelasie Basarabeanu, *Vecernier...*, v. transcrierea pentru „Doamne strigat-am...” la p.42.

din nou propuse, însă oarecum în acelaşi timp, adesea de către cercetători cu autoritate în domeniu. O normalitate *dia-cronică* (istorică) este înlocuită cu aceeaşi realitate, însă prezentă *sin-cronic*. Este o schimbare de concept, de paradigmă. Dacă nu este prea mult spus, este şi o „judecată de apoi" a versiunilor, fiecare având adepţii lor, după diferite criterii, de vechime (cele mai vechi ar fi mai venerabile) sau de apropierea mai mare de originile bizantine (Athos-ul, de exemplu). În orice caz, pare a fi o căutare a *autenticităţii* cântării de origine bizantină. Iar autenticitatea este în directă legătură cu gradul de *relevanţă* - o relevanţă *stilistică*, fiind vorba despre arta muzicală, dar şi una *teologică*, fiind vorba despre o artă *bisericească*.

Dacă relevanţa teologică este în bună măsură acoperită de *textul* cântărilor, cu conţinut de învăţătură a Bisericii, relevanţa stilistică are o altă trimitere, către originile *răsăritene* (chiar mai vechi decât cele bizantine), ale locurilor şi culturilor unde în vechime Cuvântul lui Dumnezeu S-a descoperit oamenilor. Şi despre acest fel de relevanţă se poate spune (până la urmă) că este, de asemenea, o trimitere cu caracter teologic şi bisericesc, nu atât de directă ca textul literar, cât mai mult implicită, dar nu mai puţin profundă.

*

În sfârşit, pentru că am vorbit despre sincronicitatea actuală a atâtor variante ale cântării din Biserica Ortodoxă Română, „media-tizate" prin acest *mediu de masă* (mass-media) care este tiparul, mai trebuie să atragem atenţia şi asupra unor alte medii (*audio*, în cazul nostru), care se propun drept noi sisteme de „notaţie" muzicală (sau doar acustică) – fiind vorba despre *fono-grafie*. Aceste medii de stocare a informaţiei acustico-muzicale, atât de răspândite în ultimul secol, atrag şi ele atenţia asupra diversităţii sincronice a stilurilor de cântare (desigur cu origine bizantină), inclusiv prin fenomenul atât de larg al oralităţii, pe care ele îl pot surprinde şi păstra mult mai bine decât oricare altă (fono-) *grafie*.

Şi pentru a rămâne la acelaşi exemplu al grasului VI, de la „Doamne strigat-am...", redăm în *fig.10* transcrierea câtorva întruchipări orale ale cântării de strană din sudul Ardealului[24]. Primul exemplu este un extras din ediţia a II-a a *Cărţii de cântări* a lui D.Cunţanu[25], în care editorii încercau, la

---

[24] Cf. Pr.prof.univ.dr.Vasile Grăjdian, Pr.Lect Drd.Sorin Dobre, Prep.Ing.Grecu Corina, Bibliotecar-Arhivist Ing.Streza Iuliana, *Cântarea liturgică ortodoxă din Sudul Transilvaniei - Cântarea tradiţională de strană în bisericile Arhiepiscopiei Sibiului*, Edit.Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2007, p.127.

[25] *Cântările bisericeşti* după melodiile celor opt glasuri al sf.biserici ortodoxe culese, puse pe note şi aranjate de Dimitrie Cunţanu, profesor la seminarul andreian arhidiecezan din Sibiu,

35 de ani după prima ediţie (cea „originară”, a lui D.Cunţanu, publicată în 1890), să facă unele îndreptări ale liniei melodice, pentru o transcriere mai adecvată a cântării curente de strană de la epoca respectivă. În exemplul nostru din *fig.10* sunt marcate diferenţele faţă de textul muzical al lui D.Cunţanu, redat în *fig.2*. Dacă un plus de sinuozitate melodică este încă timid evidenţiat, în cele două exemple care urmează transcrierea abia reuşeşte să redea (palid) - prin aglomerare de ornamente sau folosirea a numeroase valori mici - o vioiciune melodică şi ritmică ieşită din comun, ce caracterizează arta vocală a numai doi (Nicolae Popa din Apoldu de jos şi Albu Ioan din Şelimbăr) dintre cei aproape 100 de cântăreţi de strană înregistraţi între anii 2002-2005, în cadrul unui proiect de *Cercetare sistematică şi valorificare a tezaurului de oralitate al cântării de strană din bisericile Arhiepiscopiei Sibiului*[26].

Numeroasele înregistrări posibile de felul ultimelor prezentate atrag şi ele atenţia asupra unei diversităţi (de asemenea sincronice) aproape imposibil de recenzat sau de controlat, a variatelor „vii” de cântare, care au o valoare nu numai muzicală, cât bisericească (sau liturgică), atestată prin însăşi îndelungata şi larg răspândita lor existenţă. Şi chiar dacă acestea din urmă doar arareori se bucură de o transcriere şi de o răspândire tipografică - ce ar putea complica suplimentar alegerea dintre „scrierile” muzicale actuale a unor variante adecvate pentru cântarea bisericească ortodoxă - totuşi ele adaugă dificultăţilor diversităţii prezente de cântări bisericeşti „scrise” (manuscrise sau tipărite) o altfel de diversitate, cea a *nenumăratelor* unicate interpretative, uneori atât de diferite între ele sau faţă de cele fixate grafic.

Scurte concluzii

Am menţionat anterior situaţia întâlnirii mai multor versiuni de tipărituri de muzică bisericească de origine bizantină în şcolile de teologie ale Bisericii Ortodoxe Române şi mai ales în Facultăţile de Teologie, unde iniţiativa studenţească este mai mare, în virtutea vârstei (ce trece de majorat) şi a unei mai mari libertăţi academice. Problema selectării sau clasificării

---

Ediţia a II-a, revăzută şi augmentată - publicată de consistoriul arhidiecezan, Sibiu, 1925, în îngrijirea lui Timotei Popovici (profesor de muzică vocală şi instrumentală la Şcoala Normală "Andrei Şaguna" şi directorul Corului Bisericii Mitropolitane), împreună cu Candid Popa (profesor de cântare bisericească la Academia Teologică "Andreiană") şi cu Aurel Popovici (profesor de cântare bisericească la Şcoala Normală "Andrei Şaguna"), p.13.

[26] Granturile MECT-CNCSIS (Ministerul Educaţiei, Cercetării şi Tineretului, respectiv Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice din Învăţământul Superior) nr. 290/2002, 368/2003, 368/2004.

versiunilor se pune cu atât mai mare acuitate în acest caz, în perspectiva viitorului cântării în Biserica Ortodoxă.

Soluţiile în faţa invaziei de propuneri muzicale pot privi cultivarea unei relative toleranţe, bine măsurate, în care mai ales elementele tradiţionale comune trebuie evidenţiate (scări, cadenţe comune), dar, totodată, poate fi necesară şi o înţelegere mai cuprinzătoare a istoricităţii unor forme şi structuri muzicale, în cadrul mai larg al unui *stil* muzical - românesc și de tradiție bizantină totodată.

Numeroasele variante ale cântării ortodoxe - locale, naţionale, istoric actualizate (paleografic) etc. - care se întâlnesc în situaţia globalizării actuale, ridică şi cer rezolvarea problemelor de autenticitate şi de relevanţă ale tradiţiei muzicale bisericeşti prin înțelegerea şi depăşirea diferenţelor existente între documentele scrise (manuscrise sau tipărituri, începând cu secolul al XIX-lea), a diferenţelor între cele scrise şi practica orală a cântării sau în situaţia cântării din regiunile unde mai ales practica orală defineşte un stil bisericesc.

Caracterul de sinteză (pe multiple planuri) al culturii bizantine, care a reunit într-o fiinţă proprie, cu o identitate (în primul rând creştină) bine conturată mai multe culturi diferite, poate fi cheia înţelegerii unităţii cântării bisericeşti de origine bizantină într-o diversitate a variantelor, versiunilor sau manifestărilor concrete (istorice sau geografice, culte-scrise sau cu caracter folcloric-oral). Simţul şi bunul-simţ al valorii autentice şi al relevanţei din punct de vedere bisericesc şi muzical, în cazul diversităţii actuale a cântării liturgice de origine bizantină, poate şi trebuie să-şi găsească rădăcinile în acea intuiţie sigură, muzicală şi teologică, ce este rezultatul unei bune formări în spiritul tradiţiei bisericeşti şi culturale.

De asemenea, din punct de vedere metodologic, o relaţie strânsă între perspectiva "vizuală" ce caracterizează folosirea documentelor (ca transcrieri ale practicii cântării) şi realitatea "acustică" a practicii orale a cântării, înregistrată cu mijloace "fonografice", se impune ca un principiu necesar în cercetare şi chiar în practica liturgică a cântării, pentru o mai bună relevanță, receptare şi înţelegere a tradiţiei cântării bisericeşti ortodoxe de origine bizantină.

Glasul VI Πa

Doam - - ne, stri - ga - t-am că - tre Ti -

Andante

Doam - - ne, stri - ga - t-am că - tre Ti -

ne, a - u - zi - mă, a - u - -

ne, a - u - zi - mă, a - u - - - -

zi - mă, Doam - - - ne. Doam -

zi - mă,_ Doam - - - ne. Doam -

ne, stri - ga - t-am că - tre Ti - ne, a - u-

ne, stri - ga - t-am că - tre Ti - ne, a - u-

Fig.1 (Vacernier, Anastasimatarul uniformizat)

CÂNTĂRILE VECERNIEI GLASULUI AL VI-LEA

Andante

Doam — ne, stri - ga — — t-am că - tre

Ti — — ne, — a — u — zi — mă,

a - u — — zi - mă, — Doam - ne. Doam —

ne, stri - ga - t-am că - tre Ti - ne, a - u - zi —

mă, ia a - min - te gla - sul ru - gă - ciu - nii —

me - le, când strig — că - tre Ti — — ne,

a - u — — — zi - mă, Doam — ne.

Fig.2 (Ardeal)

Doamne strigat-am

Stihul 1.

Doam-ne stri-ga — t-am că-tre Ti-ne a-

u-zi — mă, — a — u-zi-mă Doam — ne. —

Doam-ne stri-ga-t-am că-tre Ti-ne, a - u - zi - mă; —

ia a-min-te gla-sul ru-gă-ciu-nii me — le, cînd

strig — că - tre Ti — ne, — a —

u — zi-mă Doam — ne.

Fig.3 (Banat)

GLAS 6

oam ne stri ga t-am către Ti ne a
u - - zi - mă a u - zi
mă Doa - - am ne Doam ne stri ga
- - t-am că tre Ti - ne a u - zi
- mă ia a mi - in te gla - su ul
ru - gă ciu - nii me - - le
când stri ig că tre Ti - - - ne a u -
zi - mă Doa - am ne -

Fig.4 (Athos)

Doa – m ne, s tri – ga – t-am că-t ră Ti
ne, a – u zi mă,
a – u – zi mă;
Doa mne, Doa – mne,
s tri ga t–am că-t ră Ti – ne, a – u
zi mă; ia a – mi in – te

Fig.5 (transcriere după Filotei sîn Agăi Jipei)

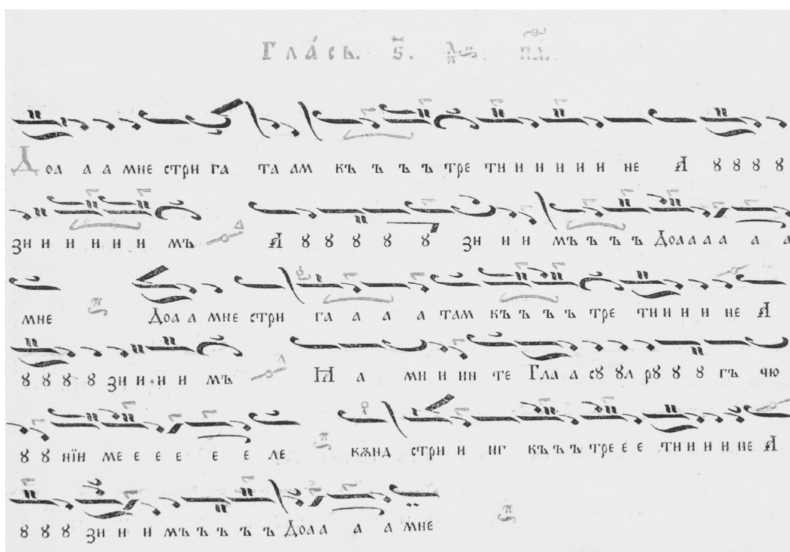


Fig.6 (Ieromonahul Macarie)

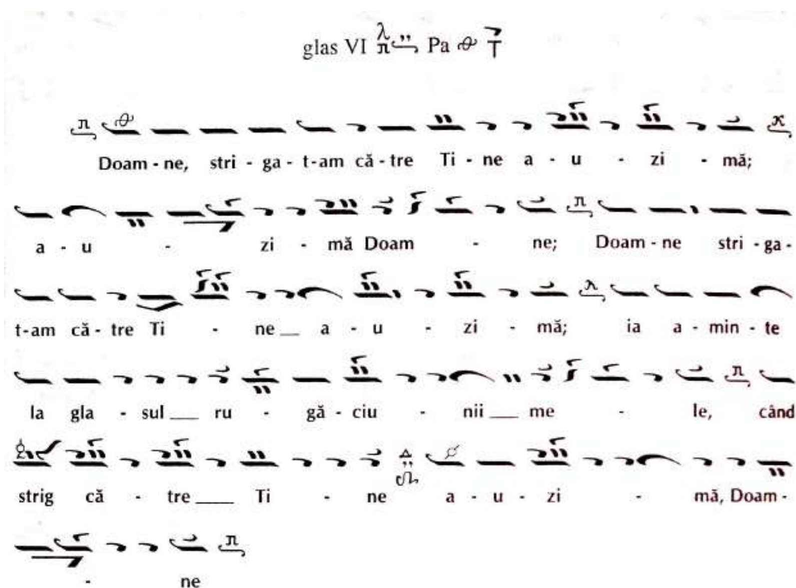


Fig.7 (Ghelasie Basarabeanul)

Fig.8 (Victor Ojog)

Fig.9 (transcriere a lui Gavriil Musicescu)

"Cântările Bisericeşti" (D.Cunţanu-Timotei Popovici ...), Ed.II-Sibiu , 1925, p.13.

Moderat

Doam - ne, stri - ga - t'am că - tre Ti - ne

a - u - zi - mă, a - u - zi - mă Doam - ne,

Doam - ne stri - ga - t'am că - tre Ti - ne a - u - zi -

mă, ia a - min - te gla - sul ru - gă - ciu - nii me - le când strig

că - tre Ti - ne a - u - - zi - mă Doam - ne.

Popa Nicolae - Apoldul de Jos, 2002 (transcriere)

Repejor

Doam - ne stri - ga - t'am că - tre Ti - ne a - u - zi - mă

a - u - zi - mă Doam - ne Doam -ne stri - ga - t'am că - tre

Ti - ne a - u - zi - mă ia a - min - te gla - sul ru - gă - ciu - nii me - le (...)

Albu Ioan - Şelimbăr, 2002 (transcriere)

Repejor

Doam -ne stri - ga - t'am că - tre Ti - ne a - u - zi - mă ia a - min - te la gla - sul ru - gâ - ciu - nii

me - le când strig că - tre Ti - ne a - u - zi - mă Doam - ne

să se în - drep - te - ze ru - gă - ciu - nea mea ca tă - mâ - ia î - na - in - tea Ta (...)

Fig.10 (Oralitatea cântării în Ardeal)

CĂRŢILE DE CÂNTĂRI ÎN BISERICA ORTODOXĂ ROMÂNĂ

1. Câteva observaţii preliminare

În cele ce urmează vom încerca să facem o prezentare cu caracter general a situaţiei *actuale* a *cărţilor de cântări* în Biserica Ortodoxă Română. Aceasta va constitui partea cea mai extinsă a prezentei expuneri. Însă, pentru o mai corectă înţelegere a celor ce vor urma, pentru început sunt necesare câteva distincţii privind terminologia folosită. Mai întâi, ce înţelegem prin "cărţi de cântări" în Biserica Ortodoxă Română ?

Un sens posibil şi foarte larg s-ar putea referi la orice *carte care se foloseşte pentru cântarea în Biserică*. Dar, în acest caz trebuie observat deja că în Biserica Ortodoxă (Română) "cântare în Biserică" sau "cântare bisericească" poate fi sinonim (cel mai adesea) cu "cântare liturgică", adică cea din timpul slujbelor bisericeşti (sau, altfel spus, cântarea *cultică* ortodoxă). De fapt, acesta este sensul cel mai comun şi aceasta ţine de o anumită eclesiologie, conform căreia Biserica se naşte şi există prin cultul Său, prin Sfintele sale Slujbe[1]. De aceea, în continuare ne vom ocupa în mod preponderent de cărţile cuprinzând această categorie de cântări, adică de ceea ce de obicei se înţelege drept *cărţi de cântări bisericeşti*.

Un alt sens posibil, poate mai nou şi de asemenea foarte larg, este legat tot de o anume eclesiologie (sau de viziunea asupra fiinţei Bisericii) şi poate privi *orice fel de cântări cântate de creştinii ortodocşi*, în măsura în care aceştia oricând constituie Biserica, în calitate de membri ai Acesteia, chiar şi în afara locaşului şi timpului special destinat cultului. Este un sens acceptabil, nu neapărat cel mai uzual în Biserica Ortodoxă, dar pe care îl vom folosi pentru a prezenta alte categorii de cărţi cântări ortodoxe – poate mai puţin "bisericeşti", cât "creştineşti", la modul mai general. Între acestea se numără cărţile de colinde, cântate în biserici, dar nu ca parte a cultului şi cărţile cuprinzând o serie de cântări pioase, cum ar fi cele ale "Oastei

---

[1] Evangelos Theodorou, *La phénoménologie des relations entre L'Eglise et la liturgie*, în vol. "L'Eglise dans la liturgie", (Conférences Saint-Serge, XXVI-e semaine d'études liturgiques, Paris, 1979), Roma, 1980, p.282 ş.u.

Domnului", de asemenea nefăcând parte dintre cântările propriu-zis cultice, dar foarte iubile de către unii dintre creştinii ortodocşi.

Astfel, conform acestei prime distincţii pe care am operat-o, în cele ce urmează vom vorbi mai întâi despre *cărţile de cântări bisericeşti* (propriu-zise), după care ne vom referi şi la *alte cărţi de cântări* în Biserica Ortodoxă Română. Mai trebuie observat, la modul preliminar, că aceste categorii rezultate în urma unei prime distincţii operate reprezintă categorii mari de cărţi de cântări, în cadrul cărora va trebui să facem alte distincţii şi precizări.

2. Cărţile de cântări bisericeşti (I). Aspecte istorice

Tot pentru o corectă înţelegere a situaţiei din prezent a cărţilor de cântări în Biserica Ortodoxă Română este necesară şi o scurtă rememorare a evoluţiilor istorice premergătoare, începând chiar cu primele secole ale creştinismului. Deşi poate părea o abordare foarte îndepărtată de tema prezentei expuneri, suntem nevoiţi să menţionăm măcar în treacăt originile latine ale poporului român, legate de colonizarea Daciei de către romani chiar în primele două secole ale erei creştine.

Această *latinitate străveche* priveşte totodată *limba şi creştinismul românesc originar*, ce constituie rădăcinile suportului lingvistic şi bisericesc actual al cultului şi implicit al cîntărilor din Biserica Ortodoxă Română, prin păstrarea până în prezent în limba română a termenilor creştini fundamentali de origine latină (christianus - creştin, basilica - biserică, crux - cruce etc.)[2]. Peste aceste începuturi s-au aşezat mai mult de un mileniu şi jumătate de *influenţe bizantine, de limbă greacă şi slavonă*, prezente astăzi în structura şi terminologia cultică şi în organizarea bisericească[3]. Spre exemplu, uneori este interesant de observat astăzi prezenţa a câte trei termeni – latin, grecesc şi slavon – pentru a numi o aceeaşi cântare bisericească: luminândă / exapostilarie / svetilnă etc.

Din tradiţia bizantină s-au păstrat până astăzi o serie de aspecte definitorii pentru cântarea bisericească ortodoxă românească: caracterul *vocal* (oprirea folosirii instrumentelor muzicale, deci vom vorbi doar de *cântare*, de *muzică vocală*), apoi caracterul preponderent *monodic* şi *modal* (*octoihul*, cele opt glasuri/moduri bisericeşti). Referitor la cultura muzicală de factură bizantină cultivată pe teritoriul actual al României, mai poate fi amintită circulaţia a numeroase manuscrise muzicale de limbă greacă şi a

---

[2] Gheorghe Ciobanu, *Muzica bisericească la români*, în "Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie", vol.I, Bucureşti, 1974, p.329 ş.u.
[3] *Ibid.*

manuscriselor sau tipăriturilor de limbă slavonă[4], înaintea primelor traduceri în limba română din sec.al XVI-lea[5]. Iar manuscrisele muzicale păstrate atestă existenţa unor "şcoli" de cultivare a muzicii bisericeşti la Putna, Braşov sau alte centre mănăstireşti şi episcopale[6].

Înainte de a trece la apariţia primelor "cărţi de cântări" româneşti, să mai menţionăm un aspect important ţinând de moştenirea bizantină şi privind organizarea cântării în cultul ortodox. Este vorba despre folosirea a două tipuri de "scrieri" (manuscrise sau tipărite) în cântarea bisericească: *culegerile de imne* cu text doar literar (dar menite a fi cântate) şi *culegerile de cântări* (am putea spune *propriu-zise*) cu notaţie muzicală.

Prima categorie, colecţiile de imne (fără notaţie muzicală) se găsesc astăzi grupate în cărţile celor două cicluri liturgice anuale ale cultului ortodox. Primul dintre acestea, ciclul *pascal*, variabil ca întindere, începe în fiecare an la data (variabilă a) Sfintelor Paşti şi foloseşte, pe rând, următoarele cărţi/colecţii de imnuri: *Penticostarul* (de la Sfintele Paşti până la o săptămână după Cincizecime/Pogorârea Sfântului Duh), deci în total 8 săptămâni, apoi urmează *Octoihul* (Cartea celor opt glasuri bisericeşti, câte unul pe săptămână, deci un ciclu propriu care se repetă la fiecare opt săptămâni), după care se cântă până la zece săptămâni înainte de Sfintele Paşti ale anului următor, când se începe cartea *Triodului*, ce reprezintă, practic, cartea de cântări a perioadei Postului Mare (perioada de pregătire a următoarelor Sfinte Paşti). Ciclul *mineal* – care urmează lunile calendaristice – începe la 1 septembrie şi foloseşte cel *12 Minee*, câte o carte pentru fiecare lună.

Imnele cuprinse în aceste cărţi se încadrează între formele imnografice consacrate, de origine bizantină, structurate ca atare prin secolele V-VII: *tropare* (strofe izolate de sine stătătoare), *condace* (actualmente de o singură strofă, rămăşită a şirului de zeci de strofe a vechiului condac bizantin), serii de *stihiri* (serii de strofe) pentru Vecernie (slujba de seară) sau Utrenie (slujba de dimineaţă), *canoane* (o serie de nouă serii de cântări, cea mai dezvoltată formă imnografică bizantină). Fiind lipsite de notaţie muzicală, cuvintele imnelor respective se cântă conform indicaţiilor însoţitoare, care trimit la modele melodice cunoscute (/ bine memorate şi exersate) dinainte de cântăreţ, ale glasurilor (modurilor)

---

[4] Idem, *Manuscrise muzicale în notaţie bizantină aflate în România*, în "Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie", vol.II, Bucureşti, 1979, p.245 ş.u.

[5] Idem, *Muzica bisericească la români…*, p.336.

[6] Sebastian Barbu-Bucur, *Cultura muzicală de tradiţie bizantină pe teritoriul României*, Bucureşti, 1989, p. 31-63 (Cap.II Învăţământul psaltic până la reforma lui Hrisant, A. Şcoli).

bisericeşti – fiecare dintre aceste glasuri având formule melodice, scări muzicale şi cadenţe specifice. Această modalitate de cântare, numită “practică” sau “aplicată” – şi care ar merita o aprofundare muzicologică specială – reprezintă o adevărată tradiţie muzicală vie, de factură orală, improvizatorică, constituind totodată un izvor de inspiraţie şi un “motor” al evoluţiei cântării[7].

Toate cărţile/colecţiile de imne necesare cultului ortodox au fost traduse şi tipărite în limba română începând din sec.al XVI-lea, întregul proces încheindu-se pe la începutul sec. al XVIII-lea[8]. Limba română a acestor cărţi traduse din greacă şi/sau slavonă a mai evoluat în ultimele trei secole, dar în general s-a bucurat de o relativă stabilitate, chiar cele mai vechi traduceri fiind şi în prezent suficient de comprehensibile. Doar grafia s-a schimbat, cea slavonă, folosită la început, fiind schimbată după mijlocul sec.al XIX-lea cu alfabetul latin, în uz şi actualmente.

Cealaltă categorie de cărţi utilizate pentru cântare în Biserica ortodoxă Română sunt *cărţile de cântări* propriu-zise, cele cu notaţie muzicală, ce cuprind modele muzicale pentru imnele aflate în colecţiile fără notaţie muzicală mai înainte menţionate, alături de cântări speciale la Sfânta Liturghie şi la alte Slujbe ocazionale (Sfinte Taine şi Ierurgii). Şi pentru aceste cărţi de cântări, în prezent toate în limba română, există o istorie mai ales manuscrisă şi preponderent de limbă greacă, prin manuscrisele care au circulat pe teritoriul actual al României începând din sec. al XI-lea[9].

Aş menţiona cel mai vechi manuscris de factură muzicală descoperit în România, un *Lecţionar evanghelic* în limba greacă (ce cuprinde lecturi liturgice din Sfintele Evanghelii) *cu notaţie ecfonetică*, din sec. al XI-lea, aflat la Iaşi[10]. Fără a fi o carte de cântări propriu-zisă şi folosind o notaţie pre- sau para-muzicală care nu mai este acum în uz, acest manuscris este interesant pentru vechimea sa şi pentru starea sa intermediară, între scrierile liturgice cu text doar literar şi cele muzicale (şi cu notaţie muzicală) – fapt ce ne dă ocazia să reamintim că în Biserica Ortodoxă *se cântă practic întreaga*

---

7 Pr.prof.dr.Vasile Grăjdian, *Oralitate şi uniformizare în evoluţia cântării bisericeşti de origine bizantină,* în “Acta Musicae Byzantinae” (Iaşi), vol.III, aprilie, 2001, p.38-45.

8 Gheorghe Ciobanu, *Manuscrise psaltice româneşti din sec.al XVIII-lea*, în ”Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie”, vol.I…, p.287 ş.u.

9 Titus Moisescu, *Valorificarea tezaurului de cultură muzicală bizantină în România*, în ”Prolegomene bizantine - Muzica bizantină în manuscrise şi carte veche românească”, Bucureşti, 1985, p.19 ş.u.

10 Grigore Panţiru, *Lecţionarul evanghelic de la Iaşi (Ms.160/IV-34: secolul XI)*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1982 (documenta et transcripta).

slujbă, chiar şi lecturile biblice (cum sunt şi cele din Lecţionarul amintit), pentru care se folosesc modele străvechi de *psalmodiere* sau de *recitativ liturgic*, transmise cel mai adesea oral şi rareori fixate prin vreo notaţie muzicală[11]. Iar situaţia liturgică pan-muzicală din Biserica Ortodoxă a făcut ca uneori, în vechime, slujbele ortodoxe să fie chiar caracterizate generic drept *slujbe cântate*[12].

Fără a ne opri la sutele de manuscrie muzicale bisericeşti (mai ales greceşti) din secolele ce au urmat, cu notaţie bizantină neumatică prehrisantică (cea dinainte de reforma cântării psaltice de la 1814[13]), care au circulat pe teritoriul României şi care au fost catalogate şi uneori studiate în amănunt[14], să mai amintim primul manuscris muzical bisericesc cu notaţie neumatică bizantină în limba română, *Psaltichia românească* a lui Filotei sîn Agăi Jipei, ce datează de la 1713[15]. Pentru o primă apariţie a unui document muzical în limba română, acesta este surprinzător de voluminos, cuprinzând marea majoritate a cântărilor necesare în cultul ortodox. Este de remarcat şi faptul că autorul manuscrisului se declară în „Dedicaţia“ sa către Domnitorul Constantin Brâncoveanu drept un cunoscător şi al muzicii de factură occidentală sau rusească, considerând însă (aşadar conform unei alegeri culturale şi bisericeşti conştiente) că mai potrivită slujirii ortodoxe este cântarea de origine bizantină[16].

Acest manuscris şi cele câteva care vor urma în secolul al XVIII-lea vor demara procesul de „românire" al cântărilor bisericeşti, aşa cum mai târziu, în sec. al XIX-lea, a fost numit de către Anton Pann procesul nu numai de traducere în limba română a textului (literar al) cântărilor bisericeşti, ci şi de adaptare a vechilor melodii de origine bizantină la

[11] Pentru cântarea ortodoxă românească v. unul dintre relativ puţinele exemple de recitativ liturgic la Nicolae Lungu, *Combaterea inovaţiilor în recitativul liturgic*, în "Studii Teologice" seria II, VII (1957), nr.7-8, p.566-573.
[12] Alexander Schmemann *Introduction to Liturgical Theology*, ed.III, New York, 1986, p.163.
[13] Gheorghe Ciobanu, *Teorie, practică, tradiţie – factori complementari necesari descifrării vechii muzici bizantine*, , în "Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie", vol.III, Bucureşti, 1992, p.130 ş.u.
[14] Vezi, spre exemplu, Pr.prof.dr.Nicu Moldoveanu, *Izvoare ale cântării psaltice în Biserica Ortodoxă Română - manuscrise muzicale vechi bizantine din România (greceşti, româneşti şi româno-greceşti) până la începutul secolului al XIX-lea*, în "Biserica Ortodoxă Română" XCII (1974), nr.1-2, p.131-280, Adriana Şirli, *Repertoriul tematic şi analitic al manuscriselor psaltice vechi (sec.XIV-XIX) I. Anastasimatarul*, Bucureşti, 1985 etc.
[15] Sebastian Barbu-Bucur, ed., *Filothei sin Agăi Jipei-Psaltichia românească,* în „Izvoare ale muzicii românesti", Vol.VII A-D (documenta et transcripta): vol.I: *Catavasier*, Bucureşti, 1981; vol.II: *Anastasimatar*, Bucureşti, 1984; vol.III: *Stihirariul*, Bucureşti, 1986; vol.IV: *Stihirar-Penticostar*, Buzău, 1992.
[16]Cf. Gheorghe Ciobanu, *Muzica bisericească la români...* p.337.

specificul limbii române şi chiar de compunere a unor melodii noi, dar păstrând specificul stilului muzical bizantin[17].

În sfârşit, şi pentru a încheia acest scurt rezumat istoric menit să explice unele aspecte ale situaţiei actuale a cărţilor de cântări din Biserica Ortodoxă Română, să mai amintim doar alte două momente istorice importante pentru cântarea bisericească românească, în sec. al XIX-lea. Primul moment priveşte *apariţia tiparului muzical* şi pentru cărţile de cântări cu notaţie neumatică de origine bizantină, prin activitatea lui Petru Efesiul, care în anul 1820 publică la Bucureşti un *Neon Anastasimatarion* în „sistima nouă" a reformei hrisantice, prima carte de cântări psaltice tipărită. După numai trei ani, în 1823, apar şi primele tipărituri muzicale bisericeşti în limba română, prin cele trei cărţi, tot în notaţie neumatică hrisantică, tipărite la Viena de Ieromonahul Macarie (1770-1836), elev al lui Petru Efesiul: *Noul Anastasimatar*, *Theoreticonul* şi *Irmologhionul,* urmate apoi de tipăriturile lui Anton Pann (1796-1854)[18]. În continuare, activitatea muzicală şi tipografică a lui Dimitrie Suceveanu (1816-1898), Ştefan(ache) Popescu (1824-1911), Ion Popescu-Pasărea (1871-1943) şi a altor protopsalţi şi muzicieni români va netezi drumul spre situaţia actuală a cărţilor de cântări şi a cântării în general din Biserica Ortodoxă Română[19] – mai ales a celei de factură tradiţională, vocală, monodică, „de strană" („strana": pupitrul şi locul unde cântă în mod obişnuit cântăreţul/cântăreţii bisericeşti) şi de origine bizantină.

Un al doilea moment important pentru cântarea ortodoxă românească pe la mijlocul sec. al XIX-lea îl constituie *introducerea cântării corale armonico-polifonice*. De factură şi influenţă occidentală, chiar şi atunci când venea pe filieră (ortodoxă) rusească, uneori impusă inclusiv prin dispoziţii de stat, precum Decretul nr.101/1865 al Domnitorului Alexandru

---

[17] Sebastian Barbu-Bucur, *Cultura muzicală de tradiţie bizantină pe teritoriul României...*, p. 92-124 (Cap.III Acţiunea de „românire" a cântărilor psaltice şi determinările ei social-patriotice. A. Filothei sin Agăi Jipei şi alţi autori din secolul XVIII şi începutul secolului XIX).

[18] Titus Moisescu, *Începuturile tiparului muzical românesc în notaţie bizantină (Petru Efesiul-Macarie Ieromonahul-Anton Pann)*, în "Prolegomene bizantine...", p.82 ş.u.

[19] V. o prezentare generală a acestor evoluţii la Pr.prof.dr.Nicu Moldoveanu, *Muzica bisericească la români în secolul al XIX-lea*, partea I, în „Glasul Bisericii" XLI (1982), nr.11-12, p.883-915; partea II, XLII (1983), nr.9-12, p.594-625 şi idem, *Muzica bisericească la români în sec.XX*, partea I, în „Biserica Ortodoxă Română" CIII (1985), nr.7-8, p.615-636; partea II, CIV (1986), nr.3-4, p.117-139.

Ioan Cuza[20], cântarea corală armonică reflecta şi ea o relativă ieşire de sub influenţele orientale şi o reorientare a României către cultura şi civilizaţia occidentală. În plan politic aceasta a însemnat mai apoi venirea la conducerea ţării a unei dinastii germane, prin Carol I de Hohenzolern şi obţinerea independenţei de stat în anul 1877, iar în plan bisericesc declararea *autocefaliei* Bisericii Ortodoxe Române în anul 1885 şi constituierea *Patriarhiei Române* după primul război mondial, în anul 1925[21].

Introducerea cântării corale a însemnat totodată aducerea notaţiei muzicale occidentale (guidonice, lineare, pe portativ) în cântarea bisericească românească, la început doar pentru cântarea armonică – şi oarecum paralel cu trecerea generală de la alfabetul chirilic (slavon) la cel latin.

Dintre deosebit de numeroşii compozitori de muzică corală bisericească ai acestei perioade este interesant de remarcat Gavriil Musicescu (1843-1903), atât pentru valoarea muzicală a compoziţiilor sale corale, dar şi pentru efortul de a introduce notaţia muzicală occidentală pe portativ inclusiv pentru cântarea bisericească tradiţională de strană, monodică şi de tradiţie bizantină, prin transcrierea din notaţia neumatică pe notaţia liniară[22]. Relativul eşec al încercării sale şi a colaboratorilor săi nu a făcut decât să pregătească reuşitele ulterioare, ale lui Nicolae Lungu şi ale colaboratorilor săi, în a doua jumătate a sec. al XX-lea. Aceştia din urmă şi eforturile lor de uniformizare a cântării bisericeşti „acoperă" perioada comunistă în România, perioadă care nu a schimbat totuşi radical tendinţele generale, deja existente, ale dezvoltării cântării în Biserica Ortodoxă Română[23].

Din perspectiva acestor câteva clarificări istorice va fi mult mai uşor de înţeles situaţia actuală a cărţilor de cântări din Biserica Ortodoxă Română, cărţi care urmează îndeaproape evoluţiile de ansamblu ale vieţii muzical-liturgice româneşti.

---

[20] Vasile Grăjdian, *Monarch Alexandru Ioan Cuza's Decree Nr.101 of January 18, 1865 - Its Influence over the Developement of Chanting in the Rumanian Church*, în "IAH Bulletin", nr.21, 1993, p.86-96.

[21] V. o sinteză istorică mai nouă (şi în date) în *Enciclopedia Ortodoxiei Româneşti*, coord. Prof.acad.dr.Mircea Păcurariu, Editura Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 2010, p.720-722.

[22] O listă a celor mai importante creaţii şi tipărituri muzicale religioase ale lui Gavriil Musicescu la Titus Moisescu, *Gavriil Musicescu şi cele dintâi transcrieri ale Anastasimatarului*, în „Monodia bizantină în gândirea unor muzicieni români", Editura Muzicală, Bucureşti, 1999, p.167 ş.u.

[23] *Ibid.*, p.173 ş.u.

3. Cărţile de cântări bisericeşti în prezent (II)

Care şi de câte feluri sunt cărţile de cântări folosite în prezent în Biserica Ortodoxă Română ?

În primul rând, şi dintr-un punct de vedere oarecum tehnic, cărţile de cântări folosite (sau posibil a fi folosite) astăzi în mod obişnuit în parohiile şi mănăstirile Bisericii Ortodoxe Române sunt de mai bine de un secol şi jumătate cele cu *grafie latină* (adică cele ce folosesc alfabetul latin) pentru textul literar. Prea puţini preoţi sau cântăreţi din România mai cunosc temeinic grafia slavonă, pentru a folosi vechile cărţi româneşti de slujbă cu alfabet chirilic.

În ceea ce priveşte notaţia muzicală a cărţilor de cântări utilizate, se foloseşte atât *notaţia psaltică* (neumatică, de origine bizantină), însă doar cea de după reforma hrisantincă de la 1814, cât şi *notaţia occidentală* (guidonică, liniară, pe portativ), introdusă pe la mijlocul sec. al XIX-lea, cam în acelaşi timp cu grafia latină. Notaţia neumatică de origine bizantină este rezervată mai ales cântării monodice tradiţionale, de strană, deşi în ultima jumătate de secol, după 1950, au apărut şi ediţii ale cărţilor de cântări pentru strană cu ambele notaţii, puse în paralel, iar în părţile occidentale ale României, supuse unei influenţe istorice apusene mai îndelungate, numeroase cărţi de cântări monodice de strană sunt tipărite doar în notaţia liniară (guidonică, pe portativ) – după cum vom vedea în continuare, într-o prezentare mai amănunţită a cărţilor de cântări.

Cărţile şi colecţiile mai vechi de imne sau de cântări, manuscrise sau tipărite, mai vechi de sec. al XIX-lea, păstrate în muzee sau arhive, sunt rezervate doar specialiştilor în paleografia slavă (pentru grafia chirilică) sau/şi în paleografia muzicală bizantină (pentru stadiile notaţiei muzicale de origine bizantină dinainte de reforma hrisantică), păstrându-şi importanţa lor, nu numai pur ştiinţifică, ci şi pentru conştiinţa eclesială (şi) istorică a Ortodoxiei româneşti.

Cărţile/colecţiile imnografice de cult

Revenind la colecţiile de imne şi cărţile de cântări *actuale* în Biserica Ortodoxă Română, vom mai spune doar câteva cuvinte privind *cărţile/colecţiile de imne cu text doar literar*, dar menite a fi cântate, în mod obişnuit (conform indicaţiilor ce însoţesc imnele respective). Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române tipăreşte în mod periodic ediţii noi, uneori revăzute din punctul de vedere al normelor lingvistice curente, ale *Octoihului, Triodului, Penticostarului* şi ale celor *12*

Minee[24], pentru a fi puse într-un număr suficient la dispoziţia tuturor parohiilor şi mănăstirilor ortodoxe româneşti.

Deşi aceste cărţi/colecţii de imne nu sunt propriu-zis "cărţi de cântări" (prin lipsa notaţiei muzicale), ele au o importanţă deosebită pentru *practica bisericească a cântării*, deoarece, împreună cu celelalte cărţi de slujbă (precum Liturghierul, Molitfelnicul sau Ceaslovul, ce cuprind de asemenea unele cântări, dar mai puţine), ele cuprind *totalitatea* imnelor liturgice menite a fi cântate în Biserică de-a lungul anului liturgic, mai ales la Vecernie, Utrenie şi Sfânta Liturghie, dar şi la Sfintele Taine, Ierurgii, celelalte Laude[25] etc. Chiar şi atunci când, adesea, unele parohii mai mici şi mai sărace nu-şi pot permite plata salariului unui cântăreţ bisericesc specializat (în sensul studiilor muzicale de specialitate), care să cunoască notaţia muzicală de vreun fel sau altul – pentru a folosi cărţile propriu-zise de cântări (cu notaţie muzicală) – numeroşi cântăreţi amatori talentaţi, care au făcut o practică orală îndelungată (începând chiar din copilărie) pe lângă cântăreţii bisericeşti mai bătrâni, pot suplini în mod suficient (şi uneori de-a dreptul inspirat) partea de cântare a slujbelor bisericeşti, prin bagajul bogat de modele melodice învăţate pe dinafară şi "aplicate" în mod cuvenit textelor literare ale imnelor liturgice. Memoria orală a acestor modele melodice tradiţionale străvechi este de fapt cea care a alimentat şi structurarea la anumite momente istorice a unor "scripturi" muzicale bisericeşti (a unor "cărţi" de cântări), care să încerce să păstreze cât mai bine – şi în "litera" vreunei notaţii muzicale – *Duhul* viu al inspiraţiei muzical-liturgice în Biserică[26]. Dar, ca o remarcă referitoare la raportul dintre cântarea vie şi "nota" muzicală câteodată prea solfegistică, să ne reamintim cuvintele Sfântului Apostol Pavel, care spune că "litera ucide, iar duhul face viu" (II Cor, 3,6).

Cărţile de cântări uniformizate

Trecând acum la *cărţile de cântări* propriu-zise (şi cu notaţie muzicală) folosite în prezent în Biserica Ortodoxă Română, prima impresie poate fi aceea de *diversitate*. Pentru că numeroasele tendinţe sau influenţe manifestate în cântarea bisericească ortodoxă românească a ultimelor două

---

24 V. http://www.editurapatriarhiei.ro/

25 V. o tratare completa a Slujbelor ortodoxe la Pr.prof.dr. Ene Branişte, *Liturgica specială*, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1985 şi Idem, *Liturgica generală - cu noţiuni de artă bisericească, arhitectură şi pictură reştină*, ed.II, idem editura, 1993.

26 Pr.prof.dr.Vasile Grăjdian, *stud.cit.*

secole, şi poate mai ales în ultimele decenii, au dus la apariţia a deosebit de numeroase şi variate cărţi de cântări bisericeşti, care uneori pot face dificilă observarea (totuşi, şi a) aspectului de *unitate* bisericească. Clasificarea şi prezentarea inevitabil sumară în continuare a diferitelor cărţi de cântări va urma şi ea diversitatea menţionată a respectivelor tendinţe.

În ultimele câteva decenii – de fapt începând cu decizia din 5 octombrie 1950 a Sfântului Sinod al Patriarhiei Române – poate cea mai sistematică editare a cărţilor de cântări în Biserica Ortodoxă Română a constituit-o seria de *cărţi de cântări uniformizate*[27]. Alcătuirea acestei serii a fost pregătită prin publicarea de către Prof.Nicolae Lungu şi doi dintre colaboratorii săi (Pr.prof.Grigore Costea şi Prof.Ion Croitoru), a unei *Gramatici a muzicii psal*tice, în anul 1951[28]. Această lucrare teoretică stabilea o corespondenţă (/echivalenţă) avansată între cele două sisteme de notaţie muzicală (neumatic bizantin şi liniar occidental) folosite deja în Biserica Ortodoxă Română şi propunea pentru viitoarele cărţi de cântări bisericeşti *folosirea în paralel* (suprapus, din punct de vedere grafic) *a ambelor sisteme de notaţie*. Această iniţiativă tipografică s-a dorit a fi una dintre soluţiile pentru *uniformizarea* cântării în întreaga Biserică Ortodoxă Română, prin facilitarea descifrării *aceloraşi variante de cântări* atât de către cunoscătorii notaţiei neumatice bizantine ("psaltice"), mai numeroşi în Muntenia şi Moldova, cât şi de către cunoscătorii doar a notaţiei guidonice (pe portativ), din Transilvania şi Banat.

Echipa Prof.Nicolae Lungu, la care, pe lângă cei deja menţionaţi, s-au mai adăugat Protodiac.Anton Uncu, Pr.prof.dr.Ene Branişte şi Prof.Chiril Popescu, au publicat apoi mai multe cărţi de cântări în varianta uniformizată, cu cele două sisteme de notaţie puse în paralel: *Cântările Sfintei Liturghii şi Podobiile*[29], *Anastasimatarul uniformizat* (cu două volume, *Vecernierul*[30] şi

---

[27] Cf. Extras din *Lucrările Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române, Importante hotărâri luate de Sfântul Sinod în sesiunea din iunie 1952,* în „Biserica Ortodoxă Română", an.LXX, (1952), nr.9-10, p.616-617.

[28] Prof.Nicolae Lungu, Pr.prof.Grigore Costea, Prof.Ion Croitoru, *Gramatica muzicii psaltice*, Editura Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1951 (ed.II, 1969).

[29] Prof.Nicolae Lungu, Protodiac.Anton Uncu, *Cântările Sfintei Liturghii şi cântări la cateheze,* Edit.Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1951; Prof.Nicolae Lungu, Pr.prof.Grigore Costea, Prof.Ion Croitoru, *Cântările Sfintei Liturghii şi podobiile celor opt glasuri*, Edit.Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1960 (cu ediţii ulterioare; ed.III, 1969).

[30] Prof.Nicolae Lungu, Pr.prof.Grigore Costea, Prof.Ion Croitoru, *Anastasimatarul uniformizat: Vecernierul*, Edit.Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1953 (ed.II, 1974).

Utrenierul[31]), *Cântările Penticostarului*[32]. Fără a mai apărea în volum, s-au publicat şi *Cântările de la Sfintele Taine şi Ierurgii*, în revista "Studii Teologice"[33] şi în extras[34].

Activitatea de tipărire a cărţilor uniformizate de cântări a fost continuată de Pr.prof.dr.Nicu Moldoveanu – ucenic apropiat şi urmaş al Prof.Nicolae Lungu (după trecerea acestuia la cele veşnice în anul 1993) la Catedra de Cântare Bisericească a Facultăţii de Teologie din Bucureşti – care a pregătit şi tipărit (sau re-tipărit) într-un format nou, mai mare (A 4), toate cărţile de cântări necesare cântăreţilor de strană, păstrând acelaşi sistem al celor două notaţii puse în paralel. Aşa au văzut lumina tiparului *Cântările Sfintei Liturghii şi alte cântări bisericeşti*[35] (cu colaborarea şi a Arhid.dr.Sebastian Barbu-Bucur, Pr.prof.Constantin Drăguşin, Pr.prof.dr.Marin Velea, Pr.lect.univ.Victor Frangulea, Pr.prof.dr.Nicolae Necula)[36], *Noul Idiomelar*[37], *Cântările Triodului*[38], *Cântări la Sfintele Taine şi la Ierurgii şi alte cântări religioase*[39].

Am început prezentarea cărţilor (propriu-zise) de cântări folosite în prezent în Biserica Ortodoxă Română cu descrierea seriei de cărţi uniformizate deoarece în ultima jumătate de secol, şi mai ales sub regimul comunist, aceste cărţi au făcut parte din programa analitică obligatorie a

[31] Prof. Nicolae Lungu, Pr.prof. Grigore Costea, Pr. prof. Ene Branişte, *Anastasimatarul uniformizat. Utrenierul sau cântările Utreniei de Duminică pe cele opt glasuri bisericeşti cu Svetilne şi Doxologii mari,* Editura Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1954 (ed.II, 1974).

[32] Prof.Nicolae Lungu, Pr.prof.dr.Ene Branişte, Prof.Chiril Popescu, *Cântările Penticostarului*, Edit.Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1980.

[33] *Cântările de la Sfintele Taine şi Ierurgii*, în revista "Studii Teologice", nr.1-2/1964

[34] Cf. *Cântări la Sfintele Taine şi la Ierurgii şi alte cântări religioase*, ed. îngrijită de Pr.prof.dr.Nicu Moldoveanu, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 2002, p.5 (*Cuvânt înainte* al P.F.Patriarh Teoctist) sau p.6 (*Nota ediţiei*, alcătuită de Pr.prof.dr.Nicu Moldoveanu).

[35] *Cântările Sfintei Liturghii şi alte cântări bisericeşti*, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1992 (ed.II-a, 1999).

[36]Cf. *Ibid.*, p.8.

[37] *Noul Idiomelar* (ce *cuprinde cântările din slujba vecerniei şi utreniei de la praznicele înmpărăteşti şi de la sfinţii cu polieleu din perioada Octoihului, după Dimitrie Suceveanu, Ion Popescu-Pasărea ş.a.)*, ediţie îngrijită de Pr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 2000 (ed.II, 2007).

[38] *Cântările Triodului (după Dimitrie Suceveanu, Ştefanache Popescu, Ion Popescu-Pasărea, Anton Uncu ş.a., selectate şi transcrise pe ambele notaţii muzicale de Conferenţiar univ.Nicolae C.Lungu şi Asistent univ.Chiril Popescu - Bucureşti 1985)*, ed. îngrijită de Pr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 2001.

[39] *Cântări la Sfintele Taine şi la Ierurgii şi alte cântări religioase…*

şcolilor de teologie ortodoxă (seminarii, institute sau facultăţi)[40], contribuind a formarea mai multor generaţii de preoţi şi cântăreţi.

Mai trebuie spus că uniformizarea cântărilor în Biserica Ortodoxă Română este legată de o altă tendinţă prezentă în cântarea bisericească românească a ultimului secol, şi anume este vorba despre promovarea *cântării de obşte* (în comun), ale cărei beneficii pastorale au fost subliniate în numeroase rânduri[41]. În acest sens cântările uniformizate, mai simple, au putut fi cunoscute de un număr mare de credincioşi cu oarecare înzestrare muzicală, spre a fi cântate împreună la slujbele bisericeşti – ceea ce s-a şi realizat într-o bună măsură, astfel încât în multe parohii ortodoxe româneşti cântarea în comun este practicată îndeosebi la Sfânta Liturghie, slujba la care participă de obicei cel mai mare număr de credincioşi.

Cărţile mai vechi de cântări bisericeşti (retipărite)

Însă încercarea de introducere radicală, în ultima jumătate de secol, a cărţilor de cântări uniformizate în slujbele Bisericii Ortodoxe Române nu a însemnat dispariţia imediată şi totală a altor cărţi de cântări bisericeşti, obişnuite mai înainte. Faptul acesta este firesc, mai ales dacă ne gândim că la data luării respectivei iniţiative de uniformizare, în miile de parohii şi mănăstiri româneşti ale vremii funcţionau numeroşi cântăreţi formaţi în deceniile dinainte şi care şi-au continuat activitatea încă destule alte decenii după cel de-al doilea război mondial, sub regimul comunist. Pentru convertirea la cărţile şi cântările uniformizate a acestor vechi şi venerabili practicieni ai stranelor româneşti nu au existat mijloacele necesare într-o măsură suficientă, mai ales în condiţiile altor priorităţi urgente, sociale, economice şi politice, ale anilor şi deceniilor de după război. În aceste condiţii, numeroşi cântăreţi au continuat să folosească ediţiile mai vechi ale cărţilor de cântări, cu care erau obişnuiţi, mai ales dintre numeroasele tipărituri ale Ion Popescu-Pasărea, din prima jumătate a sec. al XX-lea[42],

---

[40] V. Extras din *Lucrările Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române sesiunea 1952, Sumarul şedinţei din 14 iunie,* în „Biserica Ortodoxă Română”, an.LXX, (1952), nr.6-8, p.433; v. şi Prefaţa la *Noul Idiomelar…* (2000/2007), p. V: “în aceşti aproape şaptezeci de ani care s-au scurs, tot atâtea serii de elevi şi studenţi teologi au studiat cântările bisericeşti pe amble notaţii muzicale şi le-au învăţat foarte bine şi cu mare plăcere”.

[41] V., spre exemplu, Nicolae Lungu, *Cântarea în comun a poporului în biserică*, în “Studii Teologice”, seria II, III (1951), nr.1-2, p.28-35; *Cântarea în comun ca mijloc de înţelegere a dreptei credinţe*, în “Biserica Ortodoxă Română“, LXX (1952), nr.11-12, p.890-899.

[42] O listă a numeroaselor cărţi de cântări bisierieşti publicate de către Ion Popescu-Pasărea la Diac.Drd.Ion Boştenaru, *Ion Popescu-Pasărea şi uniformizarea cântării psaltice*, în „Studii teologice“, seria II, XXIII (1971), nr.9-10, p.732 ş.u.

foarte răspândite mai ales în Muntenia şi Moldova. Pe de altă parte, în Ardeal (/Transilvania) existau încă şi se foloseau ediţii cu notaţie liniară ale *Cărţii de cântări bisericeşti* de Dimitrie Cunţanu (1837-1910)[43], iar în Banat cele ale lui Atanasie Lipovan (1874-1947)[44] sau Trifon Lugojan (1874-1948)[45].

După căderea comunismului în anul 1989, este posibil ca, cel puţin pentru unii, limitările impuse prin uniformizarea cântărilor (iniţiativă ale cărei începuturi mai hotărâte au coincis cu perioada comunistă) să fie asimilate altor interdicţii de factură totalitară. Aceasta şi poate amintirea unor vremuri mai bune de libertate, inclusiv pentru cântăreţii bisericeşti, de dinainte de cel de-al doilea război mondial şi de regimul comunist, au făcut ca după 1989 să se retipărească, spre a fi folosite în practica de strană, o serie de cărţi "clasice" de cântări psaltice (cu notaţie doar neumatică), apărute înaintea campaniei de uniformizare de după cel de-al doilea război mondial. Dincolo de eventuale nostalgii, aceste cărţi sunt totuşi dintre acelea care, prin valoarea lor, "au făcut istorie" în cântarea bisericească românească. Aşa sunt *Anastasimatarul* Ieromonahului Macarie[46], *Idiomelarul* lui Dimitrie Suceveanu[47], *Liturghierul de strană* al lui Ion Popescu Pasărea[48] sau

---

[43] *Cântările bisericesci* - după melodiile celor opt glasuri ale sfintei biserici ortodoxe, culese, puse pe note şi arangeate de Dimitrie Cunţanu, Profesor la semin."andreian" arhidiecesan, Sibiiu (1890), Editura autorului, Jmprimăria de musicalii Jos.Eberle şi Co., Viena, VII; Ed. a II-a, revăzută şi augmentată - publicată de consistoriul arhidiecezan (ed. Candid Popa, Aurel Popovici şi Timotei Popovici, după cum apar la sfîrşitul Prefeţei la ediţia a II-a), Sibiu, 1925; Ed. a III-a (din autorisaţia bisericii îngrijită de Timotei Popovici; preot, profesor de muzică la şcoala normală Andreiu Şaguna şi dir. corului mitropoliei), Sibiu, 1932; Ed. a IV-a (îngrijită de Timotei Popovici, fost profesor de muzică la Seminarul Andreian), Sibiu, 1943.

[44] O listă a cărţilor de cântări publicate de Atanasie Lipova la la Dr. Constanţa Cristescu, Moştenirea muzicală a lui Atanasie Lipovan, în vol. Simpozionul Naţional de muzicologie "Preotul compozitor Gheorghe Şoima (1911-1985)", Editura Universităţii "Lucain Blaga" Dibiu, 2010, p.202 ş.u.

[45] V.date sintetice despre viaţa şi activitatea lui Trifon Lugojan la Gheorghe C. Ionescu, *Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat cu muzica de tradiţie bizantină în România,* Editura Diogene, Bucureşti, 1994, p.205 ş.u.

[46] *Anastasimatarul Cuviosului Macarie Ieromonahul cu adăugiri din cel al Paharnicului Dimitrie Suceveanu*, ed. îngrijită de Diac.Cornel Coman şi Gabriel Duca, Edit.Bizantină - Fundaţia Stavropoleos, Bucureşti, 2002.

[47] Dimitrie Suceveanu, *Idiomelar*, ed.îngrijită de Arhid.Conf.Dr.Sebastian Barbu Bucur după ed.din 1856, vol.I (septembrie-decembrie), Editura Mănăstirii Sinaia, 1992; vol.II (ianuarie-august), Editura Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei-"Trinitas", Iaşi, 1996; vol.III (Triod şi Penticostar), 1997.

[48] Ion Popescu-Pasărea, *Liturghier de strană*, ed.îngrijită de Arhid.Conf.Dr.Sebastian Barbu Bucur după ed. din 1925, Editura Episcopiei Argeşului, 1991.

Anastasimatarul lui Victor Ojog[49], care, prin noile ediţii, deosebit de îngrijite, cunosc – se poate spune – o nouă viaţă în bisericile româneşti.

Cărţile regionale de cântări bisericeşti

Probabil urmând unei logici istorice asemănătoare, şi în Transilvania şi Banat s-au retipărit în ultimii ani unele cărţi de cântări bisericeşti în stilul obişnuit regiunilor respective. Dacă în deceniul dinainte de 1989 asistasem deja la câteva apariţii tipografice singulare, ca cele ale Prof.Dimitrie Cusma, Pr.Ioan Teodorovici şi Prof.Gheorghe Dobreanu în Banat (la Timişoara, în 1980)[50] şi Pr.Prof.Ioan Brie în Ardeal (la Cluj-Napoca, în 1988)[51], după 1989, cărţile de cântări ce propun variante regionale tradiţionale ale cântării de strană se înmulţesc considerabil, atât în Transilvania, cât şi în Banat, prin ediţiile îngrijite de Pr.Prof.Vasile Stanciu[52], Arhid.Prof.Ioan Brie[53], Pr.Vasile Grăjdian[54], Pr.Lect.Nicolae Belean[55] şi alţii.

Este de remarcat că aceste cărţi de specific *regional*, care folosesc cel mai adesea (dar nu exclusiv) notaţia liniară, cuprind uneori şi cântări psaltice propriu-zise, chiar dintre cele uniformizate (mai ales de la Sfânta Liturghie), poate ca o înţelegere mai largă a unităţii existente în cântarea ortodoxă românească. Tot ca dovezi ale "permeabilităţii" stilurilor variate de cântare din diferitele regiuni istorice româneşti la influenţe reciproce, se pot aduce în atenţie cărţile de cântări bisericeşti propuse în ultimii ani de Constanţa Cristescu, care (la modul invers decât obişnuit) încearcă să transpună în notaţia psaltică (neumatică, de origine bizantină) acele cântări bisericeşti din Banat şi Transilvania, pe care în mod obişnuit le-am întâlnit înante doar în notaţia occidentală (pe portativ)[56].

---

49 Victor Ojog, *Anastasimatar*, ed.îngrijită de Arhid.Conf.Dr.Sebastian Barbu Bucur şi Pr.Conf.Alexie Buzera după ed. din 1943, Editura Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei-"Trinitas", Iaşi, 1998.

50 Prof.Dimitrie Cusma, Pr.Ioan Teodorovici, Prof.Gheorghe Dobreanu, *Cântări bisericeşti*, Editura Mitropoliei Banatului, Timişoara, 1980.

51 Pr.Prof.Ioan Brie, *Cântări la serviciile religioase*, edit. de Arhiepiscopia Ortodoxă Română a Vadului, Feleacului şi Clujului, Cluj-Napoca, 1988.

52 Pr.Prof.Vasile Stanciu, *Slujbele Sfinţilor români din Transilvania şi alte cântări religioase*, Cluj-Napoca, 1990.

53 Arhid.Prof.Ioan Brie, *Cântări liturgice şi la diferite servicii religioase*, Beiuş, 1994.

54 Pr.Vasile Grăjdian, *Cântări bisericeşti*, Sibiu, 1994.

55 Pr.Lect.Nicolae Belean, *Cântări bisericeşti*, Editura Mitropoliei Banatului, Timişoara, 1995.

56 Dr.Constanţa Cristescu, *Liturghier de strană*, Edit.Universităţii "Aurel Vlaicu", Editura Episcopiei Aradului, Arad, 2001; idem, *Vecernier*, idem edit., 2001 etc.

Noile cărţi "orientale" de cântări bisericeşti

Aşadar, până acum am putut vedea deja *coexistenţa* actuală, în realitatea cântării bisericeşti româneşti, a cărţilor de cântări mai noi, *uniformizate*, alături de cele mai vechi, *psaltice sau regionale*, acestea din urmă uneori apărute în ediţii noi. Dar aceste categorii de cărţi de cântări nu epuizează nici pe departe varietatea cărţilor de cântări bisericeşti aflate actualmente în uz în Biserica ortodoxă Română.

Poate de asemenea ca o reacţie la deceniile trecute (comuniste) de uniformizare şi totodată folosind o experienţă muzicală bisericească mai puţin răspândită pe teritoriul României, dar nu mai puţin "românească", în ultimele două decenii s-au publicat câteva cărţi de cântări bisericeşti cu caracter mai "oriental" (pentru a nu folosi chiar termenul "exotic"), adesea de provenienţă "athonită" (de la Sfântul Munte Athos), care folosesc doar notaţia neumatică psaltică modernă, însă desigur în limba română şi cu grafie latină. Cântările acestor cărţi au şi fost adoptate de către unele grupuri entuziaste de tineri psalţi români, dar trebuie observat că stilul mai sofisticat al melodiilor respective le face mai puţin adecvate cântării în comun ("de obşte"), rămânând apanajul unor cântăreţi bisericeşti ce cultivă o manieră "solistică" de cântare, a unor *protopsalţi*. Între cărţile de cântări din această categorie poate fi menţionat "Buchetul muzical athonit"[57], tipărit prin grija obştei monahale de la Chilia "Buna Vestire", a Schitului (românesc) "Sfântul Dimitrie-Lacu", din Sfântul Munte Athos, apoi *Cântările Sfintei Liturghii* ale Cuviosului Nectarie (1802-1898), Protopsaltul Sfântului Munte Athos, publicate de către muzicologul Vasile Vasile[58] sau un *Antologhion paisian*[59], între multe altele[60].

Cărţile şi antologiile pentru cântarea corală (armonică-polifonică)

Toate tipurile de cărţi de cântări bisericeşti prezentate până acum fac parte dintre cele folosite în Biserica Ortodoxă Română pentru cântarea monodică, "pe o voce", executată la strană – individual (protopsaltic) sau

---

[57] *Buchet muzical athonit*, Editura "Evanghelismos", Bucureşti, vol.I: *Cântările Sfintei Liturghii*, 2002; vol.III: *Cântările Utreniei*, 2001; vol.IV.: *Polielee*, 2002.

[58] Nectarie, Protopsaltul Sfântului Munte Athos, *Cântări ale Sfintei Liturghii*, ed.realizată, îngrijită şi studiu introductiv de Vasile Vasile, Bucureşti, 2004.

[59] *Antologhion paisian*, Tomul I, Perioada Triodului, Editura Sophia, Bucureşti, 2005.

[60] Spre exemplu, *Antologia de cântări psaltice* ale Asociaţiei Nectarie Protopsaltul: Tomul I, *Cântări la Sfintele Taine şi Ierurgii*, edit. Gabriel Duca şi Valentin Gheorghe, (Bucureşti) 2007, Tomul II*, Cântări la Slujba înmormântării*, edit. idem, 2007, Tomul III, *Anton Pann - Păresimier*, edit. Gabriel Duca, 2010 etc.

într-un grup specializat de cântăreţi, uneori cu folosirea (destul de “orală”) a unui ison – şi/sau în cadrul cântării în comun, a întregii comunităţi prezente, în acest din urmă caz mai ales la Sfânta Liturghie din Duminici şi Sărbători, la care participă cel mai mare număr de credincioşi.

Însă am amintit mai înainte (tratând unele aspecte istorice) despre introducerea în Biserica Ortodoxă Română, spre jumütatea sec. al XIX-lea, a *cântării corale de factură armonică şi polifonică*. Aceasta a dus, în ultimul un secol şi jumătate, la compunerea şi adesea publicarea a zeci de “liturghii” corale, creaţii originale a numeroşi compozitori români. Respectivele creaţii le-am numit generic “liturghii” deoarece, la fel cum, mai târziu, cântarea în comun (tot un fel de “cântare corală/în cor”, dar doar pe o singură voce) şi-a găsit locul în Biserica Ortodoxă Română în general *doar la Sfânta Liturghie*, cea mai publică şi mai festivă dintre slujbele ortodoxe, acelaşi lucru s-a întâmplat şi cu cântarea corală de factură armonică şi polifonică. De aceea, compozitorii români de muzică bisericească corală au compus muzică aproape exclusiv pentru Sfânta Liturghie, alături de unele lucrări izolate, pentru Sfânta Taină a Cununiei, sau cele numite uzual “concerte” şi care se cântă de cor în locul *chinonicelor* tradiţionale, în timpul împărtăşirii clerului şi a credincioşilor. Iar “Liturghiile” corale publicate au constituit o altă categorie de cărţi de cântări de cântări bisericeşti, pentru cor, dintre care, însă, destul de puţine au rămas integral în folosinţă până astăzi.

Vom aminti în continuare doar câteva nume reprezentative ale componisticii corale bisericeşti din ultimul secol şi jumătate deoarece, atunci când compoziţiile lor nu s-au păstrat integral spre a fi cântate la Sfânta Liturghie, adesea unele părţi mai reuşite s-au impus, supravieţuind până astăzi în repertoriul multor coruri bisericeşti. Începând cu Ioan Cartu (1820-1875), cel însărcinat în anul 1865 de către Domnitorul Alexandru Ioan Cuza cu introducerea sistematică a cântării corale armonice în parohiile din Principatele Unite (Moldova şi Ţara Românească), şi continuând cu exponenţi ai influenţelor apusene, precum Alexandru Flechtenmacher (1823-1898), Eduard Wachman (1836-1908), George M.Stephănescu (1843-1925), ai influenţelor ruseşti, dar tot de factură apuseană, precum Isidor Vorobchievici (1836-1903), Gavriil Musicescu (1843-1903), fraţii Eusebie (1857-1929) şi Gheorghe Mandicevski (1870-1907), pentru a nu uita unii compozitori mai apropiaţi de melodica bisericească tradiţională, precum Teodor Georgescu (1824-1880), Gheorghe Dima (1847-1925), Timotei Popovici (1870-1850), Dimitrie Georgescu-Kiriak (1866-1828), Ioan D. Chirescu (1889-1980), Gheorghe Cucu (1882-1832), Ioana Ghica-Comăneşti (1883-1972), Nicolae Lungu (1900-1993), nu vom reuşi decât pomenirea a

prea puţine nume importante pentru muzica bisericească românească, dintr-un şir ce cuprinde numeroase nume majore ale istoriei muzicii româneşti – aşa cum mai sunt, între mulţi alţii, Paul Constantinescu (1909-1963), Achim Stoia (1910-1073), Sigismund Toduţă (1908-1981) etc.[61]

Numeroase antologii şi repertorii corale bisericeşti care sunt folosite în prezent păstrează cele mai valoroase lucrări ale compozitorilor amintiţi, ca şi a altora, dintre aceste adevărate "cărţi de cântări bisericeşti *corale*" remarcându-se cel puţin cele mai voluminoase, precum *Culegerea de cântări corale religioase "Iubi-Te-voi, Doamne"*[62] sau repertoriile îngrijite de Pr.prof.dr.Nicu Moldoveanu – *Repertoriul coral* pentru coruri bărbăteşti al[63] şi *Antologie corală, religioasă şi laică, pentru formaţiile mixte*[64] – alături de multe altele[65].

4. Alte cărţi de cântări religioase. Încadrarea mediatică actuală şi alte tendinţe

Destinaţia principală a cărţilor de cântări monodice sau corale (incluzând într-o accepţiune mai largă şi colecţiile imnografice fără notaţie muzicală) la care ne-am referit şi pe care am încercat să le clasificăm oarecum în paginile anterioare, este aceea de a fi folosite, de regulă, *în cadrul slujbelor* Bisericii Ortodoxe, de care sunt strâns legate. Folosirea lor în afara cadrului cultic ortodox – desigur posibilă, mai ales în ambientul secularizant al ultimelor secole – constituie excepţia, deoarece aceasta nu ţine de condiţia lor specifică, originară. Pentru că trebuie să ţinem seama de faptul că ele s-au structurat în timp şi legat de evoluţia cultului, fiind vorba despre cărţi de conţin cântări *bisericeşti*, sau *liturgice* – în sinonimia acceptată teologic între "liturgic" şi "bisericesc", pe care am menţionat-o chiar în introducerea acestei prezentări.

---

[61] V. o prezentare mai nouă a istoriei cântării corale în Biserica Ortodoxă Română la Pr.prof.dr.Nicu Moldoveanu, *Istoria Muzicii Bisericeşti la români*, Editura *Basilica* a Patriarhiei Române, Bucureşti, 2010, p.207-284 (Cap.III Cântarea corală bisericească la români în secolele XIX-XX).

[62] *"Iubi-Te-voi, Doamne" - culegere de cântări corale religioase* (repertoriu de muzică bisericească), Edit.Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, anul ? (după 1957).

[63] Pr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu (editor), *Repertoriu coral*, Edit.Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1983 (cu ed.ulterioare).

[64] Idem, *Antologie corală, religioasă şi laică, pentru formaţiile mixte*, Edit.Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 2006.

[65] Spre ex. *Cântările Sfintei Liturghii* pentru cor mixt din repertoriul Corului Catedralei Mitropolitane, ed.îngrijită de Pr.Vasile Grăjdian, Sibiu, 1998 etc.

Însă, în vremurile mai noi poate mai mult decât în vechime, claritatea distincţiilor profunde dintre *cult* şi *cultură* (muzicală, în cazul nostru) pare să se fi diminuat, ceea ce face ca "trecerea" între cele două domenii să fie mai uşoară, uneori chiar de neobservat. Am amintit de aşa-numitele "concerte" (mai ales corale), cântări care tind să devină chiar nişte mici "concerte" (un fel de "interludii" muzicale, concertante) chiar în momentul de apogeu al Sfintei Euharistii, în momentul comuniunii, când dinamica exterioară, mai "spectaculară", face loc unei dinamici cu totul deosebite, superioare, spirituale, tainice, la care suntem chemaţi să participăm (prin comuniune) şi nu să ne rătăcim, plictisiţi de lipsă de "acţiune" exterioară şi "ajutaţi" de o muzică de "umplere" agreabilă a timpului.

Astfel, astăzi, prin această dispariţie a graniţei dintre cultic şi cultural, pe de o parte se pot organiza *concerte de muzică bisericească/religioasă* (inclusiv ortodoxă) cu scop pur cultural/artistic/estetic, în afara spaţiului şi timpului cultic şi, bineînţeles, în afara sensului autentic al muzicii respective. Pe de altă parte, o serie de cântări (/muzici) care au apărut în afara evoluţiilor bisericeşti, îşi pot croi drum înspre spaţiul şi timpul rezervat prin Tradiţie cultului ortodox. Aceasta explică apariţia în imediata proximitate bisericească a unor cântări – evident împreună cu "cărţile" care le conţin – "para-cultice" sau "para-ortodoxe", dar uneori foarte iubite de către un număr mare de credincioşi. Aşa sunt, spre exemplu *colindele* (cele mai multe legate de Crăciun, Sărbătoarea Naşterii Domnului). Cu etimologie şi origini antice păgâne (de la *calendele* romane), ele nu fac parte din cultul propriu-zis, dar se cântă *în biserici*, izolat sau grupate în concerte. Se cântă la fel de bine, în perioada respectivă, şi în reuniuni familiale şi prieteneşti sau … *la colindat*. De stil mai tradiţional, monodic şi folcloric, sau în prelucrări corale (adesea foarte inspirate), **colindele** şi **cărţile de colinde** au cel puţin un secol de istorie în România şi implicit în Biserica Ortodoxă Română, fie că este vorba despre culegeri realizate de folclorişti reputaţi ca Sabin Drăgoi[66], George Breazul[67] etc. sau despre compozitori cu reuşite armonizări precum Timotei Popovici[68],

---

[66] *303 colinde cu text şi melodie, culese şi notate de Sabin V.Drăgoi*, publicate la "Scrisul Românesc S.A.", Craiova (1925).

[67] *Colinde*, *culegere întocmită de G(eorge).Breazul cu desene de Demian*, "Scrisul Românesc S.A.", Craiova, 1938; retip.în Edit.Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1993.

[68] Timotei Popovici, *Colecţiune de colinde şi cântece de stea pentru cor mixt şi de bărbaţi*, vol.I, Scrisul Românesc, Craiova, 1928.

Gheorghe Şoima[69] şi alţii din perioada interbelică – apoi, cu oarecare limitări, chiar şi în perioada comunistă[70]. Mai nou publicarea de culegeri de colinde de orice fel (pe o voce sau în aranjamente corale) a devenit o iniţiativă foarte răspândită în ultimii ani[71], fiind vorba atât despre cărţi *cu*, dar şi *fără notaţie* muzicală, atunci când melodia respectivelor colinde este deja foarte bine cunoscută.

Nu doar colindele "au bătut la porţile" bisericilor ortodoxe, căutându-şi un loc şi un rol în economia pastorală. O serie de alte cântări pioase, emoţionale şi emoţionante, au impresionat sufletele unor credincioşi ortodocşi, care le-au propus spre a fi cântate şi în biserici, eventual după sfârşitul slujbelor. Este, spre exemplu, cazul credincioşilor apropiaţi asociaţiei ortodoxe "Oastea Domnului", interzisă în perioada comunistă şi care şi-a reluat activitatea după 1989. Cântările acestora nu se încadrează de obicei într-o linie ortodoxă tradiţională, ceea ce face ca ele să nu se numere între cântările propriu-zis liturgice.

În ultimii ani "Oastea Domnului" a publicat numeroase culegeri de cântări, unele deosebit de voluminoase – aşa cum este "Sâ cântăm Domnului"[72], de aproape o mie de pagini. Deşi reprezintă un fenomen distinct în peisajul cântării de factură religioasă ortodoxă, unii liturgişti au semnalat şi faptul că respectivele cântări, folosite inadecvat în cadrul liturgic, pot crea cu timpul dificultăţi[73].

*

În ceea ce priveşte migrarea în afara Bisericii a cântărilor cuprinse în cărţile ortodoxe româneşti de muzică bisericească, pe lângă unele concerte cu caracter excepţional organizate în săli de spectacol (cu programe de lucrări muzicale liturgice sau colinde), ar mai fi de amintit răspândirea mediatică a acestor cântări prin noile mass-medii – înregistrări, radio, televiziune, internet. Aceasta se face uneori chiar din timpul slujbelor bisericeşti, prin înregistrări şi/sau transmisii directe/live – şi în acest caz se

---

69 Gheorghe Şoima, *8 colinde pentru cor mixt*, Sibiu, 1943.

70 Spre ex., Prof.Ioan Brie, *73 colinde pentru trei voci*, Cluj-Napoca, 1980, dar şi colindele din *Repertoriul coral* al Pr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu... (Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1983).

71 Dintre foarte numeroasele culegeri corale de colinde se poate menţiona: *Antologia de colinde pentru cor mixt*, întocmită de Pr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu şi apărută în Edit.Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1999 etc.

72 *Să cântăm Domnului - carte de cântări a Oastei Domnului*, ed.a IV-a, Editura "Oastea Domnului, Sibiu, 1999.

73 *Pr.prof.dr.Nicolae D.Necula, Tradiţie şi înnoire în slujirea ortodoxă,* Edit.Episcopiei Dunării de Jos, Galaţi, 1996, p.28-30.

poate vorbi eventual despre o oarecare participare mediatică la actul liturgic. Iar dacă înainte de 1989 era un fapt cu totul singular apariţia vreunei înregistrări de muzică bisericească, aşa cum a fost cazul unor discuri ale corului "Madrigal" sau ale Corului Patriarhiei Române, în ultimii 20 de ani apariţiile nenumărate ale unor **înregistrări de muzică bisericească ortodoxă** a devenit ceva cu totul obişnuit. Între grupurile cu activitate mai îndelungată şi cu numeroase înregistrări pot fi menţionate cel puţin formaţia "Psalmodia" de la Bucureşti, condusă de Arhid.Prof.Dr.Sebastian Barbu-Bucur, grupul "Byzantion" din Iaşi etc.

Se mai poate observa apoi folosirea cântărilor existente în cărţile liturgice de cântări pentru prelucrări vocal-simfonice, ce utilizează inclusiv instrumentele muzicale (altfel neutilizate în cadrul liturgic ortodox), în contextul unor orchestraţii adesea fastuoase. Şi se poate vorbi chiar despre adevărate capodopere ale artei muzicale, aşa cum sunt, spre exemplu, cunoscutele oratorii de Paşti (1943) şi de Crăciun (1947) ale lui Paul Constantinescu, sau mai nou redescoperitul oratoriu "Octoihul de la Sibiu" (1970) [74] al Preotului compozitor Gheorghe Şoima.

Însă la fel de bine se poate spune că, dacă *reuşita estetică* este uneori cu totul deosebită, *relevanţa liturgică* nu pare a fi nici pe departe la fel de importantă, Biserica şi Slujbele Sale rămânând mai departe locul şi timpul împlinirii desăvârşite a menirii specifice a cântării liturgice cuprinse în cărţile ortodoxe de cântări bisericeşti.

Şi, ca o ultimă remarcă referitoare la impactul noilor tehnologii inclusiv asupra realizării cărţilor de cântări bisericeşti, este foarte posibil ca foarte curând să nu mai ţinem în mâini cărţi de hîrtie, ci uşoare şi comode *tablete IT*, gen *e-reader* sau *i-pad*, pe care să fie afişate la o foarte bună rezoluţie paginile a oricât de numeroase cărţi de cântări – pagini care deja pot fi găsite într-un număr impresionat pe Internet, scanate sau în format pdf (Adobe Reader).

5. Scurte concluzii

Ce concluzii s-ar putea trage după această foarte sumară şi generală prezentare a cărţilor de cântări folosite astăzi în Biserica Ortodoxă Română ?

---

[74] Pr.prof.dr. Vasile Grăjdian, *Oratoriul "Octoihul de la Sibiu" al Pr.Gheorghe Şoima, un monument muzical al Ortodoxiei transilvănene*, în "Anuarul academic" 2007/2008 al Facultăţii de Teologie "Andrei Şaguna" a Universităţii "Lucian Blaga" din Sibiu, p.152-162. Deşi compus în anul 1970, oratoriul lui Gheorghe Şoima a fost prezentat în primă audiţie la Sibiu abia în anul 2006.

Mai întâi, este evidentă marea *diversitate* a acestor cărţi, o diversitate care reflectă varietatea *regională* (conformă regiunilor mari ale României) sau *istorică* (urmând evoluţiilor din ultimele două secole, perioadă în care s-au structurat cărţile de cântări bisericeşti folosite în prezent). Diversitatea cărţilor mai reflectă şi stilurile generice de cântare cultivate în Biserica Ortodoxă Română: cântarea *psaltică*, de origine bizantină sau cântarea *corală armonică*, de influenţă occidentală, cu notaţiile muzicale specifice, neumatică sau guidonică.

Dificultatea (muzicală a) cântărilor cuprinse în cărţile respective determină şi o altă diversificare, între cărţile destinate cântăreţilor *profesionişti*, solişti protopsalţi sau solfegişti ai corurilor armonice şi cele destinate comunităţii întregi de credincioşi ai Bisericii, care chiar fără a cunoaşte vreo notaţie muzicală, poate participa la *cântarea liturgică în comun* folosind cărţi având doar textul literar al cântărilor, a căror melodie este învăţată dinainte, pe dinafară. Oralitatea muzicală prezentă în acest caz este înrudită cu cea cultivată de cântăreţii de strană fără o pregătire muzicală de specialitate, completând tabloul vieţii muzical-liturgice ortodoxe dincolo de "litera" cărţilor de cântări – uneori limitative pentru inspiraţie.

În sfârşit, diversitatea menţionată a cărţilor de cântări bisericeşti ortodoxe nu trebuie să ne înşele asupra *unităţii* cântării din Biserica Ortodoxă Română şi chiar în raport cu cântarea cultivată în celelalte Biserici Ortodoxe, unde apare în plus deosebirea de limbă. Este vorba despre ceea ce s-a denumit adesea *unitate în diversitate*, în sensul în care nu vreo uniformitate ("de formă") – văzută sau auzită – este cea determină conştiinţa unităţii, ci această conştiinţă a unităţii, ca prezenţă a Duhului/spiritului unităţii "întru Duh", este cea care împărtăşeşte lumina comuniunii peste diferenţele fireşti (inclusiv muzicale) ale lumii.

Şi de aceea, noutăţile muzicale, uneori "la modă" şi cel mai adesea perisabile ca moda, îşi găsesc doar greu locul în cărţile de cântări bisericeşti şi numai după ce au trecut proba "durabilităţii" bisericeşti, peste generaţii, adică în comuniunea (/unitatea eclesială) a tuturor acestora.

Bibliografie selectivă

Enciclopedia Ortodoxiei Româneşti, coord. Mircea Păcurariu, Editura Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 2010.

Sebastian Barbu-Bucur, *Cultura muzicală de tradiţie bizantină pe teritoriul României*, Bucureşti, 1989,

Gheorghe Ciobanu, *Muzica bisericească la români*, în ”Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie”, vol.I, Bucureşti, 1974; vol.II, Bucureşti, 1979; vol.III, Bucureşti, 1992.
Gheorghe C. Ionescu, *Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor*, *s-au ocupat cu muzica de tradiţie bizantină în România,* Editura Diogene, Bucureşti, 1994
Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine - Muzica bizantină în manuscrise şi carte veche românească*, Bucureşti, 1985.
Idem, *Monodia bizantină în gândirea unor muzicieni români*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1999
Nicu Moldoveanu, *Istoria Muzicii Bisericeşti la români*, Editura *Basilica* a Patriarhiei Române, Bucureşti, 2010.

Fig. 1. Pagină din Filotei sîn Agai Jipei, *Psaltichia românească*, 1713 – primul manuscris muzical cu notație neumatică (bizantină) în limba română.

Fig. 2. Pagină din Ieromonach Macarie (1770-1836), *Noul Anastasimatar,* Viena, 1823 – prima tipăritură de muzică bisericească românească în notație hrisantică

8

Sectiunea I^a

Melodiile fundamentale ale celor „Opt-Glasuri“ cu text din „Octoich“ ca modele sau norme la aplicarea textului cântărei din tóte cărţile liturgice.

1. Glasul I^iu

Andante.

1.

Doam - ne stri - ga - tam că-tră ti - ne a - u -

di - mĕ, a - u - di-mĕ Doam - - ne. Doam-

ne stri - ga - tam că-tră ti - ne a - u - di - mĕ;

ia a - min - - te gla - - sul ru-gă - ciu -

nei me - - - le, când strig că-tră ti -

ne: a - u - - - di-mĕ Doam - - ne.

Andante.

2.

Sĕ se în-drep - te - ze ru-gă - ciu - nea

mea ca tă - mâ - ea în na - in - -

tea ta, ri-di - ca - - rea mâ - - ni-lor

M. & S. 4.

Fig. 3. Pagină din Dimitrie Cunţanu (1837-1910), *Cântările Bisericesci*, Viena, 1890 – prima tipăritură de muzică bisericească românească din Transilvania cu notaţie occidentală (pe portativ).

SFINTEI LITURGHII 3

ANTIFONUL I-iu

Glas VIII

A-min. Mă-ri-re Ta-tă-lui şi

Allegretto

A-min. Mă-ri-re Ta-tă-lui şi

Fi-u-lui şi Sfîn-tu-lui Duh.

Fi-u-lui şi Sfîn-tu-lui Duh.

Şi a-cum şi pu-ru-rea şi în ve-cii

Şi a-cum şi pu-ru-rea şi în ve-cii

ve-ci-lor. A-min.

ve-ci-lor. A-min.

Fig. 4. Pagină din Nicolae Lungu, Grigore Costea, Ion Croitoru, *Cântările Sfintei Liturghii și podobiile celor opt glasuri*, București, 1969 – carte de cântări uniformizată, cu notație neumatică și occidentală în paralel.

ANTIFONUL I-iu

Mărire... şi acum... Binecuvintează.

(Glas 8)

Allegretto *mf*

Mă - ri - re Ta-tă - lui şi Fi - u - lui şi

Mă - ri - re Ta - tă - lui şi Fi - u - lui şi

Sfîn - - tu - lui Duh.

Sfîn - - tu - lui Duh.

Şi a - cum şi pu - ru - rea

Şi a - cum şi pu - ru - rea

şi în ve - cii ve - ci - lor. A - min.

şi în ve - cii ve - ci - lor. A - min.

Fig. 5. Pagină din Nicolae C.Lungu, *Liturghia psaltică pentru cor mixt*, Bucureşti, 1957.

UNIFORMIZAREA CÂNTĂRII ÎN BISERICA ORTODOXĂ ROMÂNĂ

Introducere. Premize bisericeşti şi istorice

Ideea de *uniformizare* aplicată în cazul cultului bisericesc răspunde unei necesităţi cu caracter profund teologic şi eclesiologic. Este vorba despre comuniunea pe care o presupune însăşi existenţa Bisericii, icoană a comuniunii Treimice. Această comuniune trebuie să se manifeste şi în chip văzut, conform alcătuirii atât a omului cât şi a Bisericii (aceasta din urmă corespunzând alcătuirii omului), în care există şi o parte *văzută*. Manifestarea comuniunii la acest nivel se concretizează într-o serie de *forme cu caracter constant*, *unitar* sau *uniform* – "uni-form" însemnând şi o aceeaşi, *unică formă*, expresie a *unităţii* – pentru o anume comunitate bisericească, organizată după criterii istorice, geografice, culturale, lingvistice, naţionale etc.

Făcând parte dintre formele generale de exprimare a cultului[1] şi constituind ”unul dintre elementele cele mai importante ale slujbelor ortodoxe”[2], cântarea liturgică este supusă şi ea acestor cerinţe de *unitate cultică*, pentru realizarea cărora au existat de-a lungul istoriei numeroase iniţiative de *uniformizare* a cântării.

Într-un sens foarte larg, se poate spune că tendinţele de uniformizare a cântării s-au manifestat încă de la începuturile Bisericii creştine, în orice încercare de stabilire a unor "rânduieli", pe cât posibil cât mai general valabile. Astfel, cuvintele Sfântului Apostol Pavel păstrate în Sfânta Scriptură: "vorbiţi între voi *în psalmi şi în laude şi în cântări duhovniceşti* (s.n.)" (Ef.5,19; cp.Col3,16) ar putea fi interpretate şi în sensul indicării a *ce fel de cântări* să fie cântate de creştini. Câteva secole mai târziu, *canonul 59*[3]

---

[1]Pr.Prof.Dr.Ene Branişte, *Liturgica specială,* ed.II, Bucureşti, 1985, p.15.

[2]Ierom.Ilarion Alfeev, *The Russian Theological Thinking about the Church Chant,* Millenium of the Baptism of Russia - Third International Church Study Conference ”Russian Orthodox Liturgical Life and Art”, Leningrad, Jan.31-Feb.5, 1988, p.1, mss.dact. (tr.n.).

[3]Arhid.Pr.Dr.Ioan N.Floca, *Canoanele Bisericii Ortodoxe - note şi comentarii*, 1991 (Sibiu), p.216; cp. Nicodim Milaş, *Canoanele Bisericii Ortodoxe - însoţite de comentarii*, trad. de Uroş Kovincici şi Nicolae Popovici, vol. II, partea I, Arad, 1934, p.117 ş.u.; v. şi Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, ed.II, Oxford, 1961, p.147, apud Mansi II,574c.

al Sinodului al cincilea local de la Laodiceea prevedea ca în Biserică să se cânte doar cântări autorizate (canonice) ”*cu text luat din Sfânta Scriptură* (s.n.)”[4]; iar *canonul 81* al Sinodului VI ecumenic recomanda, împotriva ereziei monofizite, ca textul Trisaghionului să fie cântat doar cu cuvintele cuvenite şi fără nici un alt fel de adaus nelegiuit[5]. Aceste două canoane, ca şi *canonul 15* al Sinodului al cincilea local de la Laodiceea, care preciza că în Biserică trebuie să cânte doar ”cântăreţii canonici” ce ”cântă *din carte* (s.n.)”[6], introduceau deja un fel de norme de "uniformizare" la nivelul *textului* cântărilor.

Alte canoane introduceau "uniformizare" în *rânduiala şi maniera de execuţie* a cântărilor, chiar dacă la modul foarte general. Între acestea, *canonul 17* al Sinodului al cincilea local, de la Laodiceea, indica alternarea cântărilor (a psalmilor) cu citirile în timpul slujbelor bisericeşti[7], iar *canonul 75* al Sinodului al VI-lea ecumenic arata că ”voim ca cei ce se aflã în Biserică spre a cânta, să nu se folosească de strigăte netocmite (fără de rânduială, vaiete), şi să silească firea spre răcnire, nici să zică ceva pe deasupra (mai mult) decât dintre cele care Bisericii [...] sunt [...] potrivite, [...] [şi] cuviincioase, ci cu multă luare aminte şi smerenie, să-i aducă cântări lui Dumnezeu cel ce veghează asupra celor ascunse"[8].

La modul mai strict muzical, s-a putut observa, de-a lungul secolelor, cum unele scrieri muzicale (manuscrise, iar mai târziu tipărituri) ale unor cunoscuţi şi apreciaţi protopsalţi, prin calitatea lor, au constituit elemente şi “motoare” - dacă nu ale unei “uniformizări” declarate - în orice caz ale păstrării unităţii cântării bisericeşti de origine bizantină. Din această perspectivă, “pentru (Manuel) Chrysaphes dar şi pentru compozitorii secolelor următoare, *Vechiul Stihirar* a reprezentat un corpus de cântări cu valoare arhetipală, adevărat *prototip compoziţional care, conservat şi nealterat în substanţa sa intimă din vechime, a străbătut veacurile* (s.n.)”[9].

---

[4]Ioan N.Floca, *op.cit.*, p.217.
[5]*Ibidem*, p.142 ş.u.; cp. Nicodim Milaş, *op.cit.*, vol. I, partea II, Arad, 1931, p.458-462 (Mansi XI,977).
[6]Ioan N.Floca, *op.cit.*, p.206 ş.u.; cp. Nicodim Milaş, *op.cit.*, vol. II, partea I, Arad, 1934, p.94 ş.u. (Mansi II,567).
[7]Ioan N.Floca, *op.cit.*, p.207; cp. Nicodim Milaş, *op.cit.*, vol. II, partea I, Arad, 1934, p.95 ş.u. (Mansi II,567).
[8]Ioan N.Floca, *op.cit.*, p.140; cp. Nicodim Milaş, *op.cit.*, vol. I, partea II, Arad, 1931, p.452-454 (Mansi XI,976).
[9] Nicoalae Gheorghiţă, *Chinonicul duminical în perioada post-bizantină (1453-1821). Liturgică şi muzică*, Editura Sophia, Bucureşti, 2009, p.109.

De asemenea, tot legat de aspectele muzicale mai concrete, au existat şi iniţiative ale conducerii bisericeşti şi/sau uneori chiar ale puterii politice, de a interveni în direcţia impunerii unui stil de cântare uniform pentru întreaga Biserică Ortodoxă. În acest sens, şi mai aproape de prezent, se poate aminti uniformizarea (atingând toate aspectele cântării bisericeşti) legată de introducerea "noii sistime" a reformei hrisantice, la începutul sec.al XIX-lea - în care s-a implicat cu toată autoritatea sa şi Patriarhia Ecumenică[10]

Pentru Biserica Ortodoxă Română s-ar mai putea aminti, cu titlu de exemplu, Decretul Nr 101/1865 al Domnitorului Alexandru Ioan Cuza[11], prin care acesta, pentru a contracara influenţa grecească în Principatele Române pe la mijlocul secolului al XIX-lea, încerca să introducă foarte hotărât (şi general) cântarea corală armonică apuseană, impunând în felul acesta o "uniformizare" de un tip cultural şi muzical radical nou, cel puţin pentru Biserica Ortodoxă Română.

Dacă dorinţa de reformă a Domnitorului A.I.Cuza (în sensul unei uniformizări a cântării bisericeşti) răspundea noilor condiţii istorice – şi bisericeşti - apărute în urma unirii Principatelor (Muntenia şi Moldova), în sec.al XX-lea, odată cu Marea Unire de la 1918 şi înfiinţarea Patriarhiei Române în anul 1925, problema unităţii cultului tuturor românilor ortodocşi, uniţi între aceleaşi graniţe, s-a pus cu înnoită acuitate, incluzând, în mod firesc, şi problemele cântării bisericeşti.

Ion Popescu-Pasărea, spirit director al cântării bisericeşti din România primei jumătăţi a sec.al XX-a, atrăgea atenţia că este „o necesitate şi religioasă şi naţională să se poată ajunge la o *uniformitate de cântare bisericească* (s.n.)"[12]. El îi avea în vedere şi pe cântăreţii de dincolo de Carpaţi, din Ardeal şi din Banat, pentru acţiunea de uniformizare şi unificare a cântării bisericeşti din Biserica Ortodoxă Română. Instrumente de realizare a acestui scop au fost numeroasele sale tipărituri (psaltice în special, dar şi pe notaţie liniară, pe o voce sau armonizate), alături de nenumărate studii şi articole[13], ca şi Congresele Generale ale cântăreţilor - între acestea din urmă

---

[10]Gheorghe Ciobanu, *Teorie, practică, tradiţie: factori complementari necesari descifrării vechii muzici bizantine*, în „Studii de Etnomuzicologie şi Bizantinologie" vol.III, Bucureşti. 1992, p.130.
[11]*Decretul nr.101 din 18 ianuarie 1865*, publicat în "Monitorul.Jurnal oficial al Principatelor Unite Române", nr.17, 23 ian.-4 febr.1865, p.89, col.II-III.
[12]Ion Popescu-Pasărea, *Starea cântării bisericeşti în România*, în „Cultura", XXV (1936), nr.1-2, p.3.
[13] V. o listă a acestora la Gheorghe C.Ionescu, *Muzica bizantină în România. Dicţionar cronologic*, Editura Sagitarius, Bucureşti, 2003, p.302-306.

cele ţinute cu binecuvântarea Mitropolitului Nicolae Bălan la Braşov (în 29 septembrie 1927) şi la Sibiu (în 23-24 august 1928). Revista "Cultura" (a cântăreţilor din România) arăta cum Congresul de la Braşov a intenţionat „stabilirea unor legături cu cântăreţii din Ardeal şi un impuls al muzicii bisericeşti de aici“[14], iar la cel de la Sibiu s-a căutat „a face cuvenita propagandă pentru unificarea cântării în Biserica Română“[15].

Acţiunile de uniformizare a cântării bisericeşti întreprinse sub păstorirea Preafericitului Patriarh Justinian Marina de către Prof.Nicolae Lungu şi colaboratorii săi

După cel de al doilea Război Mondial condiţiile în care şi-a desfăşurat existenţa Biserica Ortodoxă Română au fost cu totul schimbate. Însă, cu toate că ascensiunea comunismului a făcut dificile multe dintre iniţiativele bisericeşti necesare, păstorirea Preafericitului Patriarh Justinian Marina a reprezentat o perioadă de rodnice realizări, între acestea numărându-se şi cele referitoare la uniformizarea cântării bisericeşti.

Ceea ce impresionează, chiar şi numai la o privire generală asupra acestei lucrări de uniformizare a cântării bisericeşti, este temeinicia şi caracterul său multilateral, sistematic. Începutul a fost făcut în anul următor înscăunării (în 1948) a Preafericitului Patriarh Justinian, atunci când, din iniţiativa acestuia şi sub directa supraveghere a Sfântului Sinod şi-a început activitatea, în anul 1949, o comisie pentru uniformizarea şi unificarea cântărilor bisericeşti, alcătuită din prestigioşi specialişti în domeniul muzical-liturgic. Condusă de Prof.Nicolae C.Lungu, comisia a avut în alcătuire, de-a lungul anilor, pe Pr.Prof.Grigore Costea, Prof.Ion Croitoru, Protodiac.Anton Uncu, apoi Pr.Prof.univ.Dr.Ene Branişte şi Prof.Chiril Popescu[16].

Doi ani mai târziu, în anul 1951, apar primele rezultate ale muncii membrilor comisiei: se publică în Editura Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă din Bucureşti *Gramatica muzicii psaltice*[17] şi *Cântările Sfintei Liturghii şi cântări la cateheze*[18].

---

[14]*Congresul al IX-lea de la Braşov*, în „Cultura“, XV (1927), nr.9-10, p.69.
[15]*Congresul nostru*, în „Cultura“, XVI (1928), nr.6-7, p.2.
[16]Diac.Conf.Dr.Nicu Moldoveanu, *Muzica bisericească la români în sec.XX*, partea II, în "Biserica Ortodoxă Română", CIV (1986), mart.-apr., p.125.
[17] Prof.Nicolae Lungu, Pr.Prof.Grigore Costea, Prof.Ion Croitoru, *Gramatica muzicii psaltice*, Edit.Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1951 (ed.II, 1969).
[18] Prof.Nicolae Lungu, Protodiac.Anton Uncu, *Cântările Sfintei Liturghii şi cântări la cateheze*, Edit.Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1951.

Prima dintre aceste lucrări, *Gramatica muzicii psaltice* constituie partea de fundamentare teoretică, esenţială pentru întreaga acţiune ulterioară de uniformizare practică a cântării bisericeşti. În *Prefaţa*[19] extinsă a a cărţii, autorii fac mai întâi un scurt excurs istoric, pornind de la începuturile cântării creştine, când caracterul oral avea un rol important, apoi menţionând primele rudimente de notaţie muzicală (cea ecfonetică) şi continuând cu diferitele stadii de evoluţie şi/sau de reformare a semiografiei muzicale şi a cântării bisericeşti în general – de la Sf.Ioan Damaschin până la cei trei Reformatori de la începutul sec.al XIX-lea (Hrisant de Madyt, Grigore Protopsaltul şi Hurmuz Hartofilaxul). După Petre Efesiul, care a publicat la Bucureşti cea dintâi carte cu notaţie psaltică (tot la începutul sec.al XIX-lea) sunt amintiţi şi câţiva dintre cei mai renumiţi protopsalţi români a căror activitate a fost importantă pentru "românirea" cântărilor bisericeşti – între care Macarie Ieroonahul şi Anton Pann - precum şi încercarea de transcriere a cântărilor pornind de la notaţia psaltică (de origine bizantină) la cea liniară, occidentală, propusă în anul 1882 de către P.S.Episcop Melhisedec al Romanului şi realizată în anii următori de către Gavriil Musicescu, Gh.Dima-Iaşi şi Grigore Gheorghiu, iniţiativă care, datorită unor insuficienţe fireşti etapei respective, a eşuat în cele din urmă, fiind respinsă de către Sfântul Sinod[20].

Pe baza unei atât de bogate experienţe anterioare, membrii comisiei stabilesc o serie de principii precise care să stea la baza unui "manual unic de cântări bisericeşti uniformizate"[21]. În primul rând, se încearcă simplificarea sau chiar eliminarea acelor aspecte care ar putea crea confuzie în rândul cântăreţilor, prin adoptarea unor poziţii clare, tranşante. Astfel, după ce se constată existenţa unui fond melodic tradiţional, stabil, în cântarea psaltică, sunt privite critic mulţimea de *variante* ale liniilor melodice tradiţionale, cu intenţia de *înfrumuseţare*, “faceri” ale unuia sau altuia dintre psalţi, care în practică provoacă nepotriviri şi confuzii, mai ales atunci când încearcă să cânte mai mulţi laolaltă[22].

Pe rând şi dintr-o perspectivă critică sunt trecute în revistă vechile gramatici psaltice, între care şi valoroasele lucrări ale Ieromonahului Macarie (*Theoreticonul*, 1823) şi Anton Pann (*Bazul teoretic*, 1846), alături de alte lucrări, care, chiar dacă au fost importante la vremea lor, acum sunt

[19] Prof.Nicolae Lungu, Pr.Prof.Grigore Costea, Prof.Ion Croitoru, *Gramatica muzicii psaltice*..., p.3-10.
[20] *Ibid.,* p.5.
[21] *Ibid.*
[22] *Ibid.*, p.5, punctul a).

mult mai puţin utile şi chiar dificil de folosit, fără explicaţii însoţitoare[23]. La fel stau lucrurile şi cu interpretarea semnelor *consonante* (ornamentale), unde, dincolo de părerile diferiţilor protopsalţi, este necesară o unică şi definitivă manieră de execuţie[24], ca şi în problema *sferturilor de ton*, dificil de executat în practica şi creând probleme teoretice în structurarea scărilor muzicale; pentru rezolvarea acestora din urmă şi a altor probleme de intonaţie este suficientă "legea atracţiei sunetelor"[25].

Din punct de vedere didactic este indicată predarea glasurilor nu în ordinea "numerică" (adică începând cu glasul I), ci începând cu cele "majore" (în primul rând cu glasul VIII, asemănător gamei "Do Major"), în general fiind necesară o clasificare a scărilor psaltice în "majore" şi "minore", ca şi o mai precisă structurare a glasurilor cromatice (II, VI), a glasului enarmonic VII, ca şi a scărilor muştar, hisar şi nisabur[26]. Problema *ftoralelor* şi a modulaţiei a necesitat alte clarificări[27], la fel ca şi introducerea termenului de *semicadenţă* (inspirată din armonie), alături de cadenţele perfecte, imperfecte şi finale sau precizarea tactului *irmologic-moderat* în raport cu cel irmologic-grabnic, adoptarea *nuanţelor* dinamice şi a altor elemente ale semiografiei muzicale liniare, care este luată mereu ca referinţă sau pentru uşurarea explicaţiilor[28]. Din acest punct de vedere, se poate spune că apelul la notaţia liniară este o opţiune pragmatică, ce ţine seama de faptul că această notaţie este mult mai bine cunoscută ultimelor generaţii de ortodocşi români, faţă de cea psaltică. De aceea, autorii sunt „încredinţaţi că gramatica... dă posibilitate oricui să înveţe uşor şi clar cântarea ce însoţeşte cultul în biserică (şi) va fi de un real folos. Astfel, preoţii şi cântăreţii bisericeşti vor avea noţiuni mai clare şi mai precise despre psaltichie"[29]. Sunt avuţi în vedere şi credincioşii din regiunile unde muzica psaltică este mai puţin sau deloc cunoscută, aşa încât "marele public şi clericii unde psaltica nu este cunoscută, se vor lămuri… şi se vor iniţia în această muzică, prin juxta fidelă: muzica portativului."[30]

[23]*Ibid.*, p.5-6, punctul b); la pagina 9 se vorbeşte şi despre "frumuseţe şi farmecul nebănuit al cântărilor psaltice… denaturate prin interpretare şi executare greşită… *din cauza complicatelor şi confuzelor gramatici existenate* (s.n.)."
[24]*Ibid.*, p.6, punctul c).
[25]*Ibid.*, p.6, punctul d).
[26]*Ibid.*, p.6-7, punctele e) şi f).
[27]*Ibid.*, p.7, punctul g).
[28]*Ibid.*, p.7 ş.u., punctul h).
[29]*Ibid.*, p.8
[30]*Ibid*.

În încheiere membrii comisiei de uniformizare arată că “strădania noastră *nu urmăreşte, deci, schimbarea sau înlocuirea psaltichiei cum, poate, se crede de cei ce nu cunosc problema, ci, din contra, salvarea şi punerea ei în siguranţă* (s.n.), ca pe un bun ce face parte integrantă din patrimonial nostru spiritual.”[31] Se aminteşte şi “studiul amănunţit de ortografie psaltică” din anexa *Gramaticii*, alcătuit pe baza lucrărilor lui Macarie, Anton Pann, L.A.Bourgault Ducoudray şi alţii. Iar după “transcrierea fidelă a… fermecătoarelor melodii bisericeşti… (acestea vor putea fi) îmbrăcate… *în haina armoniei, dând naştere repertoriului polifonic original şi propriu stilului biserices tradiţional* (s.n.). Vom fi feriţi, astfel, de împestriţarea nepotrivită a repertoriului coral ce de aude astăzi în bisericile noastre şi *vom fi feriţi, mai ales, de ceea ce nu trebuie să se întâmple în nici un caz, anume de dispariţia cântării psaltice* (s.n.) şi înlocuirea ei cu alt gen de cântare, fapt întâmplat în alte Biserici ale Ortodoxiei.”[32]

Acest adevărat *program* estetic, de îmbunătăţire a stării cântării în Biserica Ortodoxă Română, se poate spune că a fost urmat cu consecvenţă, mărturie stând cărţile de cântări care a fost publicate în anii următori apariţiei *Gramaticii muzicii psaltice*. Volumul cuprinzând *Cântările Sfintei Liturghii şi cântări la cateheze*, pe care l-am amintit deja şi care a apărut în acelaşi an cu *Gramatica* (1951), a făcut un început bun seriei de cărţi de cântări ce avea să urmeze, prin aceea că a pus la îndemâna preoţilor, cântăreţilor şi tuturor credincioşilor, cele mai folosite cântări bisericeşti – în măsura în care marea majoritate a creştinilor din parohii participă mai ales la Sfânta Liturghie. Publicate într-un format de mărime potrivită folosirii frecvente, acest volum şi următoarele vor generaliza *prezentarea cântărilor cu ajutorul celor două sisteme de notaţie, psaltică şi liniară, puse în paralel*.

Pe rând şi în aceleaşi condiţii grafice, au văzut lumina tiparului în continuare: *Anastasimatarul* uniformizat, împărţit în două volume, mai întâi *Vecernierul*, în anul 1953[33], apoi *Utrenierul*, în anul 1954[34], urmate în anul

---

[31] *Ibid*., p.8-9.
[32] *Ibid*., p.9.
[33] Prof. Nicolae Lungu, Pr. Prof. Grigore Costea, Prof. Ion Croitoru, *Anastasimatarul uniformizat. Vecernierul sau cântările Vecerniei de Sâmbătă pe cele opt glasuri bisericeşti*, Edit.Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1953 (ed.II, 1974).
[34] Prof. Nicolae Lungu, Pr. Prof. Grigore Costea, Pr. Prof. Ene Branişte, *Anastasimatarul uniformizat. Utrenierul sau cântările Utreniei de Duminică pe cele opt glasuri bisericeşti cu Svetilne şi Doxologii mari,* Edit.Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1954 (ed.II, 1974).

1960 de *Cântările Sfintei Liturghii şi podobiile celor opt glasuri*[35]. În *Prefaţa* Vecernierului se menţionează că şi “uniformizarea Anastasimatarului… se integrează în opera de uniformizare a întregului cult al Bisericii noastre, pornită din iniţiativa şi sub directa supraveghere a Sfântului Sinod şi a Prea Fericitului Părinte Patriarh Justinian”[36]. Sumare “îndrumări de tipic”, necesare cântăreţilor, acompaniază cântările[37], la fel ca şi unele folositoare “lămuriri tehnice” referitoare la: a) excluderea barelor de măsură şi baterea tactului în jos, pe pătrime (la fel ca în muzica psaltică), b) folosirea nuanţelor potolit şi urmând mersul firesc al melodiei, c) alegerea unui ambitus potrivit vocii cântăreţului, d) alternarea celor două strane, începând cu cea din dreapta şi d) corectarea eventualelor greşeli de tipar prin compararea celor două notaţii, psaltică şi liniară, puse în paralel[38].

Comisia (Conf.Nicolae Lungu, Pr.Prof.Dr.Ene Branişte, Pr.asist.univ.Chiril Popescu) a mai publicat şi *Cântările de la Sfintele Taine şi Ierurgii* în revista “Studii Teologice” nr.1-2/1964 şi în extras[39], fără a mai apărea în volum.

Continuarea acţiunii de uniformizare a cântării bisericeşti. Activitatea Pr.prof.univ dr. Nicu Moldoveanu

După trecerea la cele veşnice a Preafericitului Patriarh Justinian - în anul 1977 - acţiunea de uniformizare a continuat, prin publicarea altor cărţi de cântări bisericeşti. Între acestea poate fi menţionat mai întâi volumul cuprinzând *Cântările Penticostarului*, tipărit în anul 1980 cu binecuvântarea Preafericitului Patriarh Iustin Moisescu[40].

---

[35] Prof.Nicolae Lungu, Pr.Prof.Grigore Costea, Pr. Prof. Ene Branişte, *Cântările Sfintei Liturghii şi podobiile celor opt glasuri*, Edit.Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1960 (cu ediţii ulterioare; ed.III, 1969).

[36] Prof. Nicolae Lungu, Pr. Prof. Grigore Costea, Prof. Ion Croitoru, *Anastasimatarul uniformizat. Vecernierul…*, p.5.

[37] *Ibid*, p.6 şi uneori între cântări; v. în mod asemănător şi la Prof. Nicolae Lungu, Pr. Prof. Grigore Costea, Pr. Prof. Ene Branişte, *Anastasimatarul uniformizat. Utrenierul…*

[38] *Ibid.*, pagina de “Lămuriri tehnice” de la început, înainte de “Îndrumările de Tipic”, între paginile nenumerotate.

[39] Cf. *Cântări la Sfintele Taine şi la Ierurgii şi alte cântări religioase*, ed. îngrijită de Pr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu, Edit.Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 2002, p.5 (*Cuvânt înainte* al P.F.Patriarh Teoctist) sau p.6 (*Nota ediţiei*, alcătuită de Pr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu)..

[40] Prof.Nicolae Lungu, Pr.Prof.Dr.Ene Branişte, Pr.Chiril Popescu, *Cântările Penticostarului*, Edit.Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1980.

În anul 1992 sunt tipărite, cu binecuvântarea Preafericitului Patriarh Teoctist Arăpaşu, *Cântările Sfintei Liturghii şi alte cântări bisericeşti*[41]. Este de remarcat pleiada de specialişti ai comisiei alcătuite de P.F.Patriarh Teoctist şi care a ostenit la alcătuirea acestei cărţi de cântări, toţi menţionaţi în *Nota asupra ediţiei* semnată de P.S.Episcop Nifon, al Sloboziei şi Călăraşilor: mai întâi cel datorită căruia"majoritatea pieselor musicale din această lucrare au fost transcrise pe ambele notaţii şi aranjate în ordine… *P.C.Pr.Prof.Dr.NicuMuldoveanu* de la Facultatea de Teologie Ortodoxă a Universităţii Bucureşti [apoi] *Arhid.dr.Sebastian Barbu-Bucur*, profesor la Academia de muzică religioasă din Bucureşti…, *Pr.Prof.Constantin Drăguşin*, redactor şef adjunct la Institutul Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, *Pr.Prof.Dr.Marin Velea* şi *Pr.lector univ.Victor Frangulea*… [cărora] li s-a adăugat *Pr.Prof.Dr.Nicolae Necula*, profesor titular la Catedra de Liturgică, Pastorală şi Artă Creştină de la Facultatea de Teologie Ortodoxă di Bucureşti, însărcinat fiind mai ales cu diortosirea textelor"[42].

Trebuie remarcat că Pr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu, cel numit în *Nota* anterioară şi "autorul principal al acestei Antologii"[43] este cel care va fi de acum înainte continuatorul şi "inima" procesului de uniformizare a cântării în Biserica Ortodoxă Română, ca ucenic apropiat şi urmaş al Prof.Nicolae Lungu (după trecerea acestuia la cele veşnice în anul 1993) la Catedra de Cântare Bisericească a Facultăţii de Teologie din Bucureşti. Sub atenta şi competenta sa purtare de grijă se va completa seria de cărţi de cântări uniformizate necesare cultului Bisericii Ortodoxe Române.

Astfel, tot cu binecuvântarea Prea Fericitului Patriarh Teoctist, Părintele prof. Nicu Moldoveanu va pregăti şi publica pe rând *Noul Idiomelar*[44], *Cântările Triodului*[45], *Cântări la Sfintele Taine şi la Ierurgii şi alte cântări religioase*[46].

---

[41] Colectiv, *Cântările Sfintei Liturghii şi alte cântări bisericeşti*, Edit.Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1992 (ed.II-a, 1999).

[42] *Ibid*., p.8.

[43] *Ibid*.

[44] *Noul Idiomelar* (ce *cuprinde cântările din slujba vecerniei şi utreniei de la praznicele înmpărăteşti şi de la sfinţii cu polieleu din perioada Octoihului, după Dimitrie Suceveanu, Ion Popescu-Pasărea ş.a.)*, ediţie îngrijită de Pr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu, Edit.Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 2000 (ed.II, 2007).

[45] *Cântările Triodului (după Dimitrie Suceveanu, Ştefanache Popescu, Ion Popescu-Pasărea, Anton Uncu ş.a., selectate şi transcrise pe ambele notaţii muzicale de Conferenţiar univ.Nicolae C.Lungu şi Asistent univ.Chiril Popescu - Bucureşti 1985)*, ed. îngrijită de

Toate aceste apariţii editoriale vor fi însoţite şi de substanţiale *note asupra ediţiei*, de fapt adevărate *Introduceri* de specialitate alcătuite de Pr.Prof.Nicu Moldoveanu, mici studi care vor lumina de fiecare dată istora apariţiei şi devenirii respectivelor tipuri de cărţi de psaltichie, prin contribuţiile unor mari protopsalţi români precum Anton Pann, Dimitrie Suceveanu, Ion Popscu-Pasărea şi mulţi alţii, fie că este vorba despre *idiomelar*[47], despre *cântările Triodului*[48] sau despre alte *cântări la Sfintele Taine şi Ierurgii...*[49]

De asemenea, odată cu *Cântările Sfintei Liturghii…* din 1992 se adoptă pentru ediţiile următoare ale cărţilor uniformizate un nou format tipografic, mai mare (A4), asemănător cu formatul altor cărţi mult folosite la strană, precum *Octoihul Mare*, *Triodul*, P*enticostarul* sau *Mineiele* – aşadar un format mai adecvat, încercat temeinic în practica de strană.

*

Astăzi, după mai multe decenii de la începerea procesului de uniformizare a cântărilor în Biserica Ortodoxă Română, poate fi interesant de remarcat în ce măsură a reuşit acest proces să-şi atingă scopurile propuse, care au fost urmările sau consecinţele lui şi care au fost piedicile pe care atrebuit să le învingă.

Astfel, un aspect colateral strâns legat de uniformizarea cântării este promovarea în aceeaşi perioadă şi oarecum în paralel a *cântării de obşte* (în comun), care în mod firesc putea fi mult ajutată de crearea unui repertoriu uniformizat, comun tuturor creştinilor ortodocşi şi totodată suficient de accesibil pentru oricare credincios cu o oarecare inzestrare muzicală Chiar Nicolae Lungu, în acelaşi timp cu lucrul la primele ediţii uniformizate, publica studii şi articole în care evidenţia foloasele pastorale ale cântării în comun în Biserică[50]. Şi, în acest sens, în ultimele decenii se pot remarca numeroase rezultate notabile, în sensul în care actualmente în multe parohii ortodoxe româneşti este cultivată se poate spune cu succes cântarea în comun, mai ales Sfânta Liturghie, slujba la care participă de obicei (aşa cum aminteam şi mai înainte) cel mai mare număr de credincioşi.

Pr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu, Edit.Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 2001.

46 *Cântări la Sfintele Taine şi la Ierurgii şi alte cântări religioase…*

47 *Noul Idiomelar…*, p.VII-VIII.

48 *Cântările Triodului…*, p.6.

49 *Cântări la Sfintele Taine şi la Ierurgii şi alte cântări religioase…*, p.6.

50 Nicolae Lungu, *Cântarea în comun a poporului în biserică*, în "Studii Teologice", seria II, III (1951), nr.1-2, p.28-35; *Cântarea în comun ca mijloc de înţelegere a dreptei credinţe*, în "Biserica Ortodoxă Română", LXX (1952), nr.11-12, p.890-899.

O altă problemă şi totodată o dificultate în calea procesului de uniformizare a fost *existenţa altor variante de cântare psaltică* sau existenţa unor *variante regionale* de cântare bisericească în diferitele regiuni istorice ale Patriarhiei Române.

Cele dintâi privesc existenţa în parohii şi mănăstiri a unui mare număr de tipărituri (doar) psaltice dinainte de anii '50 – dacă ar fi să ne gândim doar la cele ale lui Ion Popescu-Pasărea, mai la început amintite – cu care cei mai mulţi dintre cântăreţi erau familiarizaţi. Obişnuinţa oarecum nostalgică acestor cărţi *exclusiv* psaltice pentru unii cântăreţi a fost atât de mare, încât chiar şi după câteva decenii, odată cu „liberalizarea" tiparului imedit după 1989, au fost reeditate o serie de cărţi "clasice" de cântări psaltice**,** dintre cele apărute înaintea campaniei de uniformizare de după cel de-al doilea război mondial, între care *Anastasimatarul* Ieromonahului Macarie[51], *Idiomelarul* lui Dimitrie Suceveanu[52], *Liturghierul de strană* al lui Ion Popescu Pasărea[53] sau *Anastasimatarul* lui Victor Ojog[54]. Pentru ca situaţia să fie şi mai complicată, după 1989 a mai apărut şi o modă a unor cărţi de cântări "athonite", ca cele produse prin osteneala Obştei monahale de la Chilia "Buna Vestire" a Schitului (românesc) "Sfântul Dimitrie-Lacu", din Sfântul Munte Athos[55], sau cele ale unor muzicologi, cum este cazul *Cântărilor Sfintei Liturghii* ale Cuviosului Nectarie, Protopsaltul Sfântului Munte Athos[56] etc. alături de alte iniţiative mai mult sau mai puţin particulare[57].

---

51 *Anastasimatarul Cuviosului Macarie Ieromonahul cu adăugiri din cel al Paharnicului Dimitrie Suceveanu*, ed. îngrijită de Diac.Cornel Coman şi Gabriel Duca, Edit.Bizantină - Fundaţia Stavropoleos, Bucureşti, 2002.

52 Dimitrie Suceveanu, *Idiomelar*, ed.îngrijită de Arhid.Conf.Dr.Sebastian Barbu Bucur după ed.din 1856, vol.I (septembrie-decembrie), Editura Mănăstirii Sinaia, 1992; vol.II (ianuarie-august), Editura Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei-"Trinitas", Iaşi, 1996; vol.III (Triod şi Penticostar), 1997.

53 Ion Popescu-Pasărea, *Liturghier de strană*, ed.îngrijită de Arhid.Conf.Dr.Sebastian Barbu Bucur după ed. din 1925, Editura Episcopiei Argeşului, 1991.

54 Victor Ojog, *Anastasimatar*, ed.îngrijită de Arhid.Conf.Dr.Sebastian Barbu Bucur şi Pr.Conf.Alexie Buzera după ed. din 1943, Editura Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei-"Trinitas", Iaşi, 1998.

55 *Buchet muzical athonit*, Editura "Evanghelismos", Bucureşti, vol.I: *Cântările Sfintei Liturghii*, 2002; vol.III: *Cântările Utreniei*, 2001; vol.IV.: *Polielee*, 2002

56 Nectarie, Protopsaltul Sfântului Munte Athos, *Cântări ale Sfintei Liturghii*, ed.realizată, îngrijită şi studiu introductiv de Vasile Vasile, 2004.

57 Spre exemplu, şi între multe altele, un *Antologhion paisian*, Tomul I, Perioada Triodului, Editura Sophia, Bucureşti, 2005 etc.

În toate aceste iniţiative există ceva din neîncrederea mai veche - legată poate şi de eşecul întreprinderii lui Gavriil Musicescu şi a colaboratorilor săi de la sfârşitul sec. al XIX-lea, menţionată şi de autorii Gramaticii din 1951[58] – în capacitatea notaţiei liniare occidentale de a păstra autenticitatea cântării psaltice şi de a o transmite în mod adecvat.

Conştient de existenţa acestor categorii de critici mai vechi sau mai noi ai uniformizării cântărilor şi transcrierii lor pe notaţia liniară, Părintele Profesor Nicu Moldoveanu arată că „este adevărat, şi o spunem cu tristeţe, că şi atunci ca şi mai târziu s-au găsit persoane care să critice această migăloasă lucrare de transcriere, uniformizare şi unificare a cântărilor noastre bisericeşti, pretextând ba *că notaţia liniară împiedică însuşirea exactă a celei psaltice, care n-ar fi suficient de fidel redată* (s.n.)…, ba că *prin uniformizare se urmăreşte pauperizarea tezaurului muzical bisericesc* (s.n.) şi câte altele."[59] Între acestea din urmă "câte altele" Părintele Nicu Moldoveanu aminteşte şi unele critici frizând ridicolul, precum "că economic nu-i rentabil, fiindcă – vezi Doamne – se consumă hârtie dublă"[60]…

Acestor critici, ca şi celor care (chiar folosind notaţia liniară şi uneori introducând şi variante uniformizate, mai ales de la Sfânta Liturghie) încă publicau ediţii de cântări bisericeşti după variante regionale, influenţate de folclorul din Transilvania sau Banat - în deceniul dinainte de 1989[61] sau după aceea[62] - Părintele profesor Nicu Moldoveanu le răspunde observând că "cea mai gravă ăcritică şi totodată eroare - n.n.â era aceea prin care unii, vrând să conteste uniformizarea cântărilor bisericeşti, făceau trimitere la comparaţia cu folclorul laic, ceea ce este total greşit. Căci folclorul cu cât este mai diversificat, mai variat, mai bogat, cu atât este mai interesant. Asta o ştie toată lumea. Ceea ce nu ştie toată lumea, sau nu vor să înţeleagă unii,

---

58 Prof.Nicolae Lungu, Pr.Prof.Grigore Costea, Prof.Ion Croitoru, *Gramatica muzicii psaltice...*, p.4.
59 *Noul Idiomelar...,* p.V.
60 *Ibid.*
61 Prof.Dimitrie Cusma, Pr.Ioan Teodorovici, Prof.Gheorghe Dobreanu, *Cântări bisericeşti*, Editura Mitropoliei Banatului, Timişoara, 1980; Pr.Prof.Ioan Brie, *Cântări la serviciile religioase*, edit. de Arhiepiscopia Ortodoxă Română a Vadului, Feleacului şi Clujului, Cluj-Napoca, 1988.
62 Arhid.Prof.Ioan Brie, *Cântări liturgice şi la diferite servicii religioase*, Beiuş, 1994; Pr.Prof.Vasile Stanciu, *Slujbele Sfinţilor români din Transilvania şi alte cântări religioase*, Cluj-Napoca, 1990; Pr.Vasile Grăjdian, *Cântări bisericeşti*, Sibiu, 1994; Pr.Lect.Nicolae Belean, *Cântări bisericeşti*, Editura Mitropoliei Banatului, Timişoara, 1995; Dr.Constanţa Cristescu, *Liturghier de strană*, Edit.Universităţii "Aurel Vlaicu"-Edit.Episcopiei Aradului, Arad, 2001; idem, *Vecernier*, idem edit., Arad, 2001 etc.

este că *muzica bisericească cu atât este mai unitară şi însuşită de cât mai mulţi credincioşi în egală măsură şi din surse comune, cu atât este mai frumoasă, mai interesantă şi mai folositoare pentru întreaga comunitate* (s.n.)."

Ultimile cuvinte ale Părintelui Nicu Moldoveanu din citatul precedent atrag atenţia asupra unui criteriu esenţial, cel *eclesiologic*, privind unitatea vieţii *bisericeşti* a unei comunităţi creştine, criteriu care singur, prin importanţa sa, poate contrabalansa orice altfel de criterii şi argumente de ordin estetic, artistic , cultural etc. Că acest lucru trebuie înţeles şi faptul că el chiar a şi fost înţeles treptat în cuprinsul întregii Patriarhii Române explică de ce „*în şcolile teologice trebuie să se predea cântările uniformizate* (s.n.), pentru unitatea învăţământului muzical teologic românesc, iar acolo unde există alte variante tradiţionale să se studieze *cel puţin Cântările Sfintei Liturghii* (s.n.), unele tropare şi alte cântări de bază din psaltichie, *aşa cum de altfel, spre lauda şi cinstea profesorilor, clericilor, elevilor şi studenţilor şi, nu în ultimul rând, a ierarhilor, se procedează de ani de zile în Transilvania şi Banat* (s.n.)." Să remarcăm în citatul anterior şi menţionarea *şcolilor teologice* (acestea cuprinzând, pe lângă facultăţi sau seminarii teologice, şi şcolile de cântăreţi), toate organizate unitar, drept factori importanţi pentru reuşita procesului de uniformizare.

Concluzii

Aprecierile Preafericitului Patriarh Teoctist în *Prefaţa* cărţii cuprinzând *Cântările Sfintei Liturghii şi alte cântări bisericeşti* din 1992 poate constitui o primă şi pertinentă concluzie privind acţiunea de uniformizare a cântării în Biserica Ortodoxă Română, începută la mijlocul sec.al XX-lea şi continuată până în prezent: „Fericit a fost gândul Patriarhului de pioasă amintire, Justinian, că a dispus să se editeze cărţile de muzică bisericească, atât pe notele psaltice cât şi pe cele liniare. Această acţiune a fost şi rămâne o mare agonisită pentru Biserica noastră, ea fiind o primă şi importantă etapă a valorificării cântărilor bisericeşti, ca bunuri de mare preţ ale spiritualităţii noastre."[63]

Părintele profesor Nicu Moldoveanu, în *Prefaţa* la *Noul Idiomelar* din anul 2000 (Bucureşti), dezvoltând aprecierile dinainte, arată că acestea constituie „un adevăr incontestabil iar cei care încearcă să-l răstălmăcească sau să-l minimalizeze greşesc amarnic. Fiindcă în aceşti aproape şaptezeci de ani care s-au scurs, tot atâtea serii de elevi şi studenţi teologi au studiat

[63] Colectiv, *Cântările Sfintei Liturghii şi alte cântări bisericeşti*…, p.5-6.

cântările bisericeşti pe amble notaţii muzicale şi le-au învăţat foarte bine şi cu mare plăcere."[64]

Iar în continuare Părintele profesor aduce argumente cu caracter mai general sau mai concret, de specialitate, în sprijinul celor afirmate mai înainte, argumente care de asemenea se pot constitui în tot atâtea concluzii privind valoarea procesului de uniformizare a cântărilor în Biserica Ortodoxă Română: „toate cântările care s-au tipărit sub această formă au fost alese cu mare grijă din mulţimea variantelor existente, încât ele au devenit perle de mare preţ ale muzicii noastre bisericeşti. Sunt frumoase, melodioase, prozodice, extrem de bine alcătuite după toate regulile compoziţiei muzicale şi, nu în ultimul rând, accesibile, adică pot fi foarte uşor descifrate, învăţate şi executate, atât la clasă cât şi la strana bisericii."[65]

Iar un ultim argument şi totodată o ultima concluzie, poate cea mai generală şi cea mai *teologică*, îi aparţine tot Părintelui profesor Nicu Moldoveanu, putând fi apropriată de orice creştin iubitor de muzică bisericească: „ce este mai nobil şi mai frumos decât să cânte lui Dumnezeu toată suflarea cu «o gură şi o inimă» ! … [Şi de aceea] este o plăcere să constatăm cum toată suflarea românească bate la unison, înălţând aceleaşi cântări lui Dumnezeu.

Pentru toate aceste motive ne-am făcut o datorie de conştiinţă să sprijinim, fără rezerve, editarea cărţilor de muzică bisericească pe ambele notaţii muzicale suprapuse, de către actualii specialişti care duc mai departe nobila trudă începută de înaintaşii lor, desemnaţi atunci (1950) de Sfântul Sinod al Bisericii Ortodoxe Române: Conferenţiarul universitar Nicolae C.Lungu, Arhidiaconul asistent universitar Anton V.Uncu, profesorul Ion Croitoru, Preotul profesor Grigore Costea, iar mai târziu Preotul prof.univ.dr.Ene Branişte şi Asist.univ.Chiril Popescu, cărora le aducem un pios omagiu"[66].

---

64 *Noul Idiomelar…,* p.V.

65 *Ibid.*

66 *Ibid.*, p.VI.

PROBLEME ACTUALE ALE CÂNTĂRII ÎN BISERICA ORTODOXĂ ROMÂNĂ

1. Introducere

Intenția următoarelor câteva pagini este aceea de a pune în evidență schimbările suvenite în peisajul cântării din Biserica Ortodoxă Română în ultimii ani, mai precis după 22 decembrie 1989, momentul "Revoluției române" și căderea regimului comunist. Importantele schimbări în plan social-politic, economic și cultural, au avut un corespondent și în domeniul particular al cântării din Biserica Ortodoxă Română. Libertatea manifestării publice, într-o măsură de neînchipuit înainte de 1989, a determinat apariția unei diversități impresionante de publicații și tipărituri muzicale sau muzicologice, de formații și ansambluri ce cultivă cântarea bisericească.

Continuând sau opunându-se uneori tendințelor dinainte, toate acestea au creat și o serie de probleme noi, pe care le-am putea numi "probleme ale libertății", pentru care este necesar un discernământ capabil să deosebească cele bune și valoroase în mulțimea atât de diversă a manifestărilor.

2. Uniformizarea cântării, cântarea în comun și diversitatea stilistică

O primă direcție limpede a ultimilor ani este aceea de continuare a *uniformizării* cântării în Biserica Ortodoxă Română. Exprimând unitatea unei Patriarhii ortodoxe autocefale (așa cum este Biserica noastră după 1925) și chiar unitatea Ortodoxiei în general, în prezent tendințele de uniformizare continuă ideile interbelice de «unificare» a variantelor regionale de cântare bisericească și eforturile susținute de impunere a «uniformizării», începute în anii '50 sub păstorirea P.F.Patriarh *Iustinian Marina* (1901-1977, patriarh între anii 1947-1977). Culegerile de cântări "uniformizate" care au văzut lumina tiparului după 1989 continuă de o manieră coerentă și programatică tipăriturile anterioare ale Prof.Nicolae Lungu și ale colaboratorilor săi, Protodiac.Anton Uncu, Pr.Prof.Grigore Costea, Prof.Ion Croitoru și Pr.Prof.Dr.Ene Braniște, Prof.Chiril Popescu[1].

---

[1] Prof.Nicolae Lungu, Pr.Prof.Grigore Costea, Prof.Ion Croitoru, *Gramatica muzicii psaltice*, Edit.Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1951 (ed.II, 1969); Prof.Nicolae Lungu, Protodiac.Anton Uncu, *Cântările Sfintei Liturghii și cântări la cateheze*, Edit.Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1951; Prof.Nicolae Lungu,

Este vorba acum despre *Cântările Sfintei Liturghii și alte cântări bisericești*[2], *Noul Idiomelar*[3], *Cântările Triodului*[4], *Cântări la Sfintele Taine și la Ierurgii și alte cântări religioase*[5], cărți tipărite cu binecuvântarea P.F. Patriarh Teoctist Arăpașu și apărute sub îngrijirea Pr.Nicu Moldoveanu de la Facultatea de Teologie din București, uneori în colaborare cu alți specialiști.

Toate aceste cărți uniformizate au cântările aranjate pe ambele notații, psaltică și pe portativ, puse în paralel conform principiilor de corespondență (/ echivalență) între cele două sisteme de notație muzicală, care au fost enunțate în *Gramatica muzicii psaltice*, a Prof.Nicolae Lungu și a colaboratorilor săi[6].

Mai trebuie amintit că uniformizarea cântărilor în Biserica Ortodoxă Română urmărea să ajute și promovarea *cântării de obște* (în comun), folositoare din punct de vedere pastoral[7] - în sensul în care toți credincioșii cu oarecare înzestrare muzicală ar putea cânta împreună la slujbele bisericești, cunoscând *aceleași* cântări (uniformizate). Se poate spune că aceasta s-a și realizat într-o bună măsură, actualmente în multe parohii ortodoxe românești cântarea în comun fiind prezentă îndeosebi la Sfânta Liturghie, slujbă la care participă de obicei cel mai mare număr de credincioși.

Pr.Prof.Grigore Costea, Prof.Ion Croitoru, *Anastasimatarul uniformizat: Vecernierul*, Edit.Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1953 (ed.II, 1974); Idem, *Cântările Sfintei Liturghii și podobiile celor opt glasuri*, Edit.Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1960 (cu ediții ulterioare; ed.III, 1969); Prof.Nicolae Lungu, Pr.Prof.dr.Ene Braniște, Prof.Chiril Popescu, *Cântările Penticostarului*, Edit.Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1980.

[2] Colectiv, *Cântările Sfintei Liturghii și alte cântări bisericești*, Edit.Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1992.

[3] *Noul Idiomelar* (ce *cuprinde cântările din slujba vecerniei și utreniei de la praznicele înmpărătești și de la sfinții cu polieleu din perioada Octoihului, după Dimitrie Suceveanu, Ion Popescu-Pasărea ș.a.)*, ed. îngrijită de Pr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu, Edit.Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2000

[4] *Cântările Triodului (după Dimitrie Suceveanu, Ştefanache Popescu, Ion Popescu-Pasărea, Anton Uncu ş.a., selectate şi transcrise pe ambele notaţii muzicale de Conferenţiar univ.Nicolae C.Lungu şi Asistent univ.Chiril Popescu - Bucureşti 1985)*, ed. îngrijită de Pr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu, Edit.Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2001.

[5] *Cântări la Sfintele Taine și la Ierurgii și alte cântări religioase*, ed. îngrijită de Pr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu, Edit.Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2002.

[6] Prof.Nicolae Lungu, Pr.Prof.Grigore Costea, Prof.Ion Croitoru, *Gramatica muzicii psaltice...*

[7] Nicolae Lungu, *Cântarea în comun a poporului în biserică*, în "Studii Teologice", seria II, III (1951), nr.1-2, p.28-35; *Cântarea în comun ca mijloc de înțelegere a dreptei credințe*, în "Biserica Ortodoxă Română", LXX (1952), nr.11-12, p.890-899.

În același timp însă, după 1989 se observă și o tendință de retipărire și valorificare în practica de strană a unor cărți “clasice” de cântări psaltice**,** apărute înaintea campaniei de uniformizare de după cel de-al doilea război mondial. Între acestea se numără*Anastasimatarul* Ieromonahului Macarie[8], *Idiomelarul* lui Dimitrie Suceveanu (retipărit de Sebastian Barbu-Bucur)[9], *Liturghierul de strană* al lui Ion Popescu Pasărea[10] sau *Anastasimatarul* lui Victor Ojog[11].

Poate dintr-un fel de “nostalgie a originilor” și de asemenea ca o reacție la uniformizare, mai apar în această perioadă și câteva cărți de cântări “athonite”, prin osteneala Obștei monahale de la Chilia “Buna Vestire” a Schitului (românesc) “Sfântul Dimitrie-Lacu”, din Sfântul Munte Athos, așa cum este “Buchetul muzical athonit”[12], sau prin purtarea de grijă a unor muzicologi, cum este cazul *Cântărilor Sfintei Liturghii* ale Cuviosului Nectarie, Protopsaltul Sfântului Munte Athos, tipărite într-o ediție îngrijită de Vasile Vasile[13] etc.

Cărțile din aceste ultime două categorii, cele vechi retipărite și cele “athonite” - ca și altele de cântări psaltice[14] - fie numai și prin faptul folosirii aproape exclusive a notației de origine bizantină, par să se adreseze îndeosebi (proto)psalților cunoscători ai respectivei notații, servind mai puțin cântării în comun.

---

[8] *Anastasimatarul Cuviosului Macarie Ieromonahul cu adăugiri din cel al Paharnicului Dimitrie Suceveanu*, ed. îngrijită de Diac.Cornel Coman și Gabriel Duca, Edit.Bizantină - Fundația Stavropoleos, București, 2002.

[9] Dimitrie Suceveanu, *Idiomelar*, ed.îngrijită de Arhid.Conf.Dr.Sebastian Barbu Bucur după ed.din 1856, vol.I (septembrie-decembrie), Editura Mănăstirii Sinaia, 1992; vol.II (ianuarie-august), Editura Mitropoliei Moldovei și Bucovinei-”Trinitas”, Iași, 1996; vol.III (Triod și Penticostar), 1997.

[10] Ion Popescu-Pasărea, *Liturghier de strană*, ed.îngrijită de Arhid.Conf.Dr.Sebastian Barbu Bucur după ed. din 1925, Editura Episcopiei Argeșului, 1991.

[11] Victor Ojog, *Anastasimatar*, ed.îngrijită de Arhid.Conf.Dr.Sebastian Barbu Bucur și Pr.Conf.Alexie Buzera după ed. din 1943, Editura Mitropoliei Moldovei și Bucovinei-”Trinitas”, Iași, 1998.

[12] *Buchet muzical athonit*, Editura “Evanghelismos”, București, vol.I: *Cântările Sfintei Liturghii*, 2002; vol.III: *Cântările Utreniei*, 2001; vol.IV.: *Polielee*, 2002

[13] Nectarie, Protopsaltul Sfântului Munte Athos, *Cântări ale Sfintei Liturghii*, ed.realizată, îngrijită și studiu introductiv de Vasile Vasile, 2004.

[14] Să amintim, între multe altele, *Antologhion paisian*, Tomul I, Perioada Triodului, Editura Sophia, București, 2005.

Pe aceeași linie a cultivării diversității în cântarea bisericească și urmând unor tipărituri din deceniul dinainte de 1989[15], apar acum și cărți de cântări ce propun variante regionale tradiționale ale cântării de strană, din Transilvania și Banat[16], cel mai adesea (dar nu exclusiv) folosind notația liniară. Poate ca o înțelegere mai largă a unității existente în cântarea ortodoxă românească, este de remarcat faptul că în aceste cărți apar adesea și cântări psaltice propriu-zise, de obicei dintre cele uniformizate, și mai ales de la Sfânta Liturghie.

*

Din cele arătate până acum se poate constata o diversitate de tendințe, manifestate în ultimii ani în planul tipăririlor de cântări monodice pentru strană sau/și pentru cântarea în comun din Biserica Ortodoxă Română.

Chiar dacă uneori propunerea unora dintre variante pare să le excludă pe altele, diferitele direcții de dezvoltare au o «conviețuire» relativ pașnică și chiar armonioasă (în raportul unora cu celelalte), *nuanțele* stilistice diferite putând fi încadrate într-un curent stilistic mai larg, de «românire» diversă a străvechii cântări de origine bizantină.

Diversitatea concomitentă (și până la un punct concurentă) a cântărilor bisericești poate crea totuși probleme în situațiile concrete ale vieții parohiale, atunci când membrii unei parohii provin din zone (geografice) tradiționale diferite, fără ca vreuna dintre categorile de credincioși să fie majoritară - ceea ce ar impune folosirea unui anumit stil de cântare. Este cazul parohiilor din acele cartiere ale orașelor României în care migrația internă a forței de muncă a determinat o amestecare pronunțată a celor proveniți din diferite regiuni ale României; și este cazul numeroaselor parohii din *diaspora* românească recentă.

Atunci când nu există soluții muzicale directe pentru depășirea disconfortului stilistic al credincioșilor care aud o muzică bisericească oarecum străină în raport cu cea «de acasă», pentru depășirea unor astfel de

---

[15] Prof.Dimitrie Cusma, Pr.Ioan Teodorovici, Prof.Gheorghe Dobreanu, *Cântări bisericești*, Edit Mitropoliei Banatului, Timișoara, 1980; Pr.Prof.Ioan Brie, *Cântări la serviciile religioase*, edit. de Arhiepiscopia Ortodoxă Română a Vadului, Feleacului și Clujului, Cluj-Napoca, 1988.

[16] Arhid.Prof.Ioan Brie, *Cântări liturgice și la diferite servicii religioase*, Beiuș, 1994; Pr.Prof.Vasile Stanciu, *Slujbele Sfinților români din Transilvania și alte cântări religioase*, Cluj-Napoca, 1990; Pr.Vasile Grăjdian, *Cântări bisericești*, Sibiu, 1994; Pr.Lect.Nicolae Belean, *Cântări bisericești*, Editura Mitropoliei Banatului, Timișoara, 1995; Dr.Constanța Cristescu, *Liturghier de strană*, Edit.Universității "Aurel Vlaicu"-Edit.Episcopiei Aradului, Arad, 2001; idem, *Vecernier*, idem edit., Arad, 2001 etc.

probleme mijloacele pastorale, chiar dacă extra-muzicale (între care desigur, *tactul* preotului), sunt de un real folos.

3. Problemele cântării corale și alte influențe muzicale

În domeniul muzicii bisericești *corale*, înainte de 1989 *Liturghia Psaltică* a lui Nicolae Lungu[17] constituise poate unul dintre exemplele cele mai reușite al sintezei între stilul psaltic tradițional și cel coral armonico-polifonic, maturitatea și eficiența tratării muzicale îmbinându-se fericit cu accesibilitatea - această ultimă însușire fiind foarte importantă dintr-un punct de vedere eclesial. O serie de alte *culegeri corale* evidențiaseră de asemenea cele mai frecvent cântate (și mai valororase) lucrări pentru corurile bisericești, stabilind oarecum un standard repertorial comun pentru acestea. Pot fi amintite în acest sens cel puțin *Culegerea de cântări corale religioase "Iubi-Te-voi, Doamne"*[18] și *Repertoriul coral* pentru coruri bărbătești al Pr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu[19], acesta din urmă foarte util îndeosebi în seminariile și facultățile de teologie.

După 1989, în domeniul cântării bisericești corale direcțiile amintite mai înainte sunt continuate, ilustrativă fiiind voluminoasa *Antologie corală, religioasă și laică, pentru formațiile mixte*[20], recent tipărită în îngrijirea Pr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu – alături de alte culegeri[21].

Trebuie observat că în Biserica Ortodoxă Română cântarea corală se folosește în continuare doar pentru Sfânta Liturghie, uneori la oficierea Sfintei Taine a Cununiei, sau cu ocazia unor concerte religioase ocazionale. Deoarece presupune calități muzicale și o formație muzicală (minimă) mai avansată, corurile au putut funcționa de regulă în catedrale sau bisericile mai mari din orașe, unde recrutarea coriștilor este mai ușoară. Iar în orașele mai importante, unde există instituții muzicale laice (filarmonici, teatre de operă) de unde pot proveni coriști cu reale calități vocale sau cu pregătire de specialitate, nivelul muzical al acestor formații este în mod firesc mai ridicat.

---

[17] Nicolae C.Lungu, *Liturghia psaltică pentru cor mixt*, Edit.Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1957.

[18] *"Iubi-Te-voi, Doamne" - culegere de cântări corale religioase* (repertoriu de muzică bisericească),Edit.Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, anul ? (după 1957).

[19] Pr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu (editor), *Repertoriu coral*, Edit.Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1983 (cu ed.ulterioare).

[20] Idem, *Antologie corală, religioasă și laică, pentru formațiile mixte*, Edit.Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2006.

[21] Spre ex. *Cântările Sfintei Liturghii* pentru cor mixt din repertoriul Corului Catedralei Mitropolitane, ed.îngrijită de Pr.Vasile Grăjdian, Sibiu, 1998 etc.

Mai trebuie recunoscut și faptul că, la fel cum între cântarea de strană “protopsaltică“– specializată și chiar sofisticată – și cântarea în comun există o oarecare contradicție, la fel stau lucrurile și în cazul cântării corale, vis-à-vis de aceeași cântare în comun. În practica muzicală repertoriul unui cor polifonic destul de greu poate fi amestecat cu melodia cântată “de obște”.

Problema care poate apărea din punct de vedere pastoral – în planul comuniunii între profesioniștii muzicii (psaltice sau corale) și restul obștii de credincioși – poate fi evitată (măcar parțial) prin alternarea, în practică, a diferitelor stiluri de cântări.

*

Unele categorii de cântări care, fără a face parte dintre cântările liturgice ale Bisericii Ortodoxe, se află totuși în imediata apropiere a spiritualității ortodoxe, își fac și ele simțită prezența între preferințele muzicale ale credincioșilor ortodocși, atât sub forma corală, cât și în cântarea pe o singură voce.

Între acestea se numără *colindele* (mai ales pentru perioada sărbătorilor din jurul Crăciunului), în care componenta folclorică este de obicei foarte importantă. Continuând o venerabilă tradiție, inițiată de folcloriști ca Sabin Drăgoi[22], George Breazul[23] ș.a. în perioada interbelică și menținută oarecum și în perioada comunistă[24], publicarea de culegeri de colinde de tot felul (pe o voce sau în aranjamente corale etc.) a devenit un fapt cât se poate de obișnuit în ultimii ani [25].

Pe de altă parte o asociație ortodoxă precum “Oastea Domnului”, interzisă în perioada comunistă și care și-a reluat activitatea după 1989, propune și ea cântări izvorâte dintr-o trăire pioasă. Din punct de vedere muzical acestea nu se încadrează neapărat pe o linie tradițională, ceea ce face ca ele să nu se în cadreze între cântările propriu-zis liturgice. Numeroasele culegeri publicate în ultimii ani de “Oastea Domnului” (între care cele

---

22 *303 colinde cu text și melodie, culese și notate de Sabin V.Drăgoi*, publicate la “Scrisul Românesc S.A.”, Craiova (1925).

23 *Colinde*, *culegere întocmită de G(eorge).Breazul cu desene de Demian*, “Scrisul Românesc S.A.”, Craiova, 1938; retip.în Edit.Fundației Culturale Române, București, 1993.

24 @n perioada comunistă, în afara unor tipărituri singulare – spre ex., Prof.Ioan Brie, *73 colinde pentru trei voci*, Cluj-Napoca, 1980 – colinde apar și în *Repertoriul coral* menționat al Pr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu... (Edit.Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1983).

25 Dintre foarte numeroasele culegeri corale de colinde se poate menționa, ca fiind reprezentativă, *Antologia de colinde pentru cor mixt*, întocmită de Pr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu și apărută în Edit.Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1999.

aproape o mie de pagini ale volumului “Sâ cântăm Domnului”[26]) fac remarcabil acest fenomen distinct în peisajul cântării de factură religioasă ortodoxă.

Fără a constitui în sine o problemă, aceste ultime cântări pot crea dificultăți prin folosirea lor inadecvată în cadrul vieții liturgice, fapt semnalat de unii liturgiști[27].

4. Cultivarea cântării bisericești în cadrul învățământului teologic. Condiția cântărețului bisericesc

În școlile teologice ortodoxe, atât în seminarii, cât și în facultăți, preocupările de muzică bisericească au fost totdeauna prezente. O schimbare radicală după 1989 a fost mărirea importantă a numărului acestor școli. Dacă înainte existau doar câteva seminarii teologice și școli de cântăreți, la care se adăugau cele două Institute Teologice de grad universitar, de la București și Sibiu, după căderea regimului comunist, în numai câțiva ani, numărul școlilor de teologie s-a mărit de câteva ori, până la câteva zeci de seminarii și circa 14 facultăți de teologie în cadrul universităților de stat - numărul absolvenților crescând proporțional, de la câteva sute la câteva mii, în fiecare an.

De asemenea, muzica bisericească (bizantină) a început să fie studiată în cadrul unei secții de muzică religioasă de la *Universitatea Națională de Muzică* din București, cursuri de bizantinologie muzicală existând și la alte academii muzicale, iar în ultimii ani înființându-se o secție specializată în muzică bisericească la Facultatea de Teologie din Constanța. La Facultățile de Teologie din București, Cluj și Sibiu aprofundarea muzicii bisericești merge până la nivelul studiilor de doctorat.

La toate acestea se adaugă elementele de muzică din cadrul orelor de religie, reintroduse în învățământul general, care toate au făcut ca nivelul de cunoaștere al muzicii bisericești ortodoxe să sporească simțitor, la toate nivelurile.

Dar, fapt interesant, aceasta nu a schimbat în mod deosebit situația cântării liturgice propriu-zise din bisericile parohiale. Deoarece un număr mare de absolvenți ai școlilor de teologie se îndreaptă spre cariera preoțească, un mare număr de cântăreți, mai ales din mediul rural, s-a format în continuare, ca și mai înainte, prin ucenicia la strană, începută încă din

---

[26] *Să cântăm Domnului – carte de cântări a Oastei Domnului*, ed.a IV-a, Editura “Oastea Domnului, Sibiu, 1999.

[27] *Pr.prof.dr.Nicolae D.Necula, Tradiție și înnoire în slujirea ortodoxă,* Edit.Episcopiei Dunării de Jos, Galați, 1996, p.28-30.

copilărie - obținând ulterior, pentru o eventuală salarizare, vreun “certificat de capacitate”, în urma vreunui curs de câteva săptămâni.

Faptul că selecția cântăreților și calitatea generală a cântării în biserici nu a cunoscut evoluții deosebite face ca adesea să se audă voci care deplâng (sincer ?!) această situație. Problema pare să reside în aceea că situația socială a cântăreților bisericești nu s-a schimbat în mod deosebit în ultimele decenii. Salarizarea acestora a rămas mereu la nivelul “celui mai mic salariu pe economie” (sau chiar la numai o parte din acesta), ceea ce a făcut ca mulți tineri talentați și cu studii muzicale de specialitate (chiar superioare), atunci când nu s-au îndreptat către preoție, să prefere o carieră muzicală laică sau în învățământ, sau chiar o carieră în cu totul alt domeniu, aducătoare de avantaje materiale mai mari.

Dacă înainte de cel de-al doilea război mondial *Asociația Generală a Cântăreților* (constituită în anul 1914), numărând circa 20.000 membri și condusă vreme îndelungată de Ion Popescu-Pasărea, lupta pentru emanciparea economică și culturală a membrilor săi (inclusiv prin revista proprie “Cultura”, începând din 1911), sub comunism nu a mai fost cu putință nici o preocupare coerentă în acest sens, această situație perpetuându-se până în anii din urmă.

Din acest punct de vedere, lucrurile nu stau mult deosebit nici în domeniul corurilor bisericești. Acolo unde funcționează coruri “armonice”, aceasta se face pe bază benevolă sau cu o retribuție simbolică a coriștilor și dirijorilor.

O abordare consecventă și coerentă a problemei formării și încadrării cântărețului bisericesc a rămas astfel în continuare deschisă.

5. Prezența mediatică a cântării bisericești

Apariția vreunei înregistrări de muzică bisericească înainte de 1989 era un fapt cu totul singular, așa cum a fost cazul unor discuri ale corului “Madrigal” sau ale Corului Patriarhiei Române. După 1989 un fenomen cu totul nou remarcabil îl constituie apariția a nenumărate **înregistrări de muzică bisericească ortodoxă**, de tradiție bizantină sau corală și alături de cea a altor confesiuni - în format de casetă audio, CD, mai nou Mp3 și DVD. Chiar dacă adesea calitatea cântăreților sau a formațiilor diferă foarte mult, entuziasmul prezent este întotdeauna reconfortant.

Între grupurile cu activitate mai îndelungată și cu mai multe înregistrări pot fi menționate formația “Psalmodia” de la București, condusă de Arhid.Prof.Sebastian Barbu-Bucur, grupul “Byzantion” din Iași etc.

Posturile de radio și de televiziune, mai nou și Internetul, au contribuit de asemenea într-o măsură importantă la a face ca muzica bisericească de tot felul să fie prezentă în *mass-media*, la îndemâna oricărui ascultător interesat.

Ceea ce nu este sigur este dacă toată această situație cu totul nouă este gestionată în mod adecvat. Cel puțin câteva întrebări se pot ridica în mod justificat.

Spre exemplu, oare amestecarea pur si simplu în producțiile și grilele a nenumărate posturi de radio și televiziune, sau în cele ale unor case de discuri și edituri servește rosturilor mai adânci, bisericești și teologice, ale cântării bisericești ? Iar punerea "la rând", alinierea sau înregimnetarea mediatică haotică nu face ca specificitatea cu totul deosebită a mesajului religios (inclusiv muzical) să fie tot mai ștearsă și mai decolorată - fenomen negativ cu o eficiență chiar mai mare decât interdicția mediatică a ateismului communist ? "Schimbarea vremilor" poate ajuta în mod dumnezeiesc misiunea Bisericii (și a cântării sale), dar o parte a lucrării de mântuire rămâne mai departe în sarcina omului, a "omului Bisericii", pentru a discerne cele bune dintre cele amăgitoare, între multele posibilități puse dinainte de istorie.

Situația se poate agrava dacă ștergerea specificității cântării Bisericii ar face loc schimbării, alterării acestei specificități. Mass-mediile sunt dominate și de spiritul *show-bussines*-ului, adică de interesul câștigului economic, ca să nu mai vorbim despre cultivarea orgoliului șI "măririlor" a tot felul de "idoli", ce se vând cât mai bine. Va rezista vechea și duhovniceasca chivernisire "iconomică" ispitelor economiei globale de piață sau va fi necesară o nouă "retragere în pustie", departe de amăgirile lumii ?

6. Muzicologia bizantină și cântarea liturgică actuală

Într-un alt domeniu important legat de muzica bisericească, cel al *muzicologiei bizantine* (și totodată *bisericești*), și înainte de de 1989 existase o remarcabilă efervescență științifică, desigur cu limitările de rigoare impuse de regimul communist. Legătura firească dintre *practica vie a cântării în bisericile ortodoxe* și cercetarea *bizantinologică* sau *etnologică* era limpede ilustrată de seria de ***Izvoare ale muzicii românesti*** (publicată începând cu anul 1976)[28] și fusese cultivată de cercetători venind și dinspre partea *muzicologică,* și dinspre cea *bisericească*.

---

[28] **Izvoare ale muzicii românesti:** vol I -*Culegeri de folclor și cântece de lume*, ed.Gheorghe Ciobanu, Edit.Muzicală, București, 1976; vol II - *Muzică instrumentală, vocală și psaltică din*

Dintre cei cu o formaţie muzicologică complexă (bizantinologi sau/şi etnologi) se numărau **Pr.Ioan D.Petrescu** (1884-1970)[29], **George Breazul** (1887-1961)[30], **Gheorghe Ciobanu** (1909-2000)[31], **Titus Moisescu** (1922-2002)[32], **Arhid.Sebastian Barbu-Bucur** (1930-)[33] etc. Dintre cei legaţi stâns de evoluţiile practicii bisericeşti a cântării (fără ca această clasificare să aibe un caracter absolut), trebuie amintiţi **Prof.Nicolae Lungu** (1900-1993)**[34]**, **Pr.Prof.Nicu Moldoveanu** (1940-)[35] sau **Pr.Prof.Gheorghe**

---

secolele XVI-XIX, ed.idem, 1978; vol III - *„Şcoala muzicală de la Putna"-Manuscrisul nr. 56/544/576 I de la Mănăstirea Putna: „Antologhion",* ed. Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu, Titus Moisescu, 1980; vol. III B transcripta - *Şcoala muzicală de la Putna" - Manuscrisul nr. 56/544/576 I - P/II: „Stihirar"*, ed.idem, 1984; vol. IV - *„Şcoala muzicală de la Putna"-Manuscrisul nr. I-26/Iaşi: „Antologhion",* ed.idem, 1981; vol. V - documenta, *„Şcoala muzicală de la Putna"-Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei*, ed.Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu, 1983; vol. VI - monumenta: *„Şcoala muzicală de la Putna"-Manuscrisul nr.12/Leipzig: „Antologhion"*, ed.Titus Moisescu, 1984; vol. VII A-D, documenta et transcripta: *Filothei sin Agăi Jipei. Psaltichie rumânească,* ed.Sebastian Barbu-Bucur, vol.1-3, Bucureşti, 1981, 1984, 1986; vol.4, Buzău, 1992; vol VIII - documenta et transcripta: *Anastasimatarul de la Cluj-Napoca (Ms.1106),* ed.Hrisanta Trebici Marin, 1985.

[29] Pr.Ioan.D.Petrescu, *Etudes de paléographie musicale byzantine*, vol.I, Editura Muzicală, Bucureşti, 1967, vol. II, 1984 (ed.îngrijită de Titus Moisescu).

[30] George Breazul, *Pagini din istoria muzicii româneşti* (cu numeroase studii de bizantinologie muzicală sau referitoare la cântarea bisericească), vol.I (ed.îngrijită de Vasile Tomescu), Edit.Muzicală, Bucureşti, 1966, vol.II (ed.îngrijită de Gheorghe Firca), 1970, vol.III (ed.idem), 1974, vol. IV, (ed.idem), 1977, vol.V (ed.îngrijită de Gheorghe Ciobanu), 1981.

[31] Gheorghe Ciobanu, *Muzica bisericească la români*, în Biserica Ortodoxă Română", XC (1972), nr.1-2, p.162-195; idem, *Studii de Etnomuzicologie şi Bizantinologie*, vol.I, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, Bucureşti, 1974, vol.II, 1979; idem, *Theorie, pratique, tradition, facteurs complementaires indispensables pour dechiffrer l'ancienne musique byzantine*, în "Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik", 32/7 (1982), p.29-37 etc.

[32] Titus Moisescu, *Valorificarea tezaurului de cultură muzicală bizantină în România*, în "Biserica Ortodoxă Română", C (1982), nr.7-8, p.682-691; idem, *Prolegomene bizantine - Muzica bizantină în manuscrise şi carte veche românească*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1985 etc.

[33] Arhid.Prof.Dr. Sebastian, Barbu-Bucur, *D.G.Kiriak - contribuţii la armonizarea melodiilor psaltice*, în "Glasul Bisericii", XXXIII (1974), nr.7-8, iul.-aug., p.696-705; idem, *Axionul "Îngerul a strigat" în armonizarea lui D.G.Kiriak*, în "Glasul Bisericii", XXXIV (1975), nr.7-8, p.763-778; idem, *Acţiunea de "românire" a cântărilor psaltice şi determinările ei social-patriotice. Filoteri sin Agăi Jipei şi alţi autori din sec. al XVIII-lea*, în "Biserica Ortodoxă Română" XCII (1980), nr.7-8, iul.-aug., p.836-856; idem, *Cântarea de cult în Sfânta Scriptură şi Sfânta Scriptură în cântările Bisericii*, în "Studii Teologice" seria II, XL (1988), nr.5, p.86-104, idem, *Cultura muzicală de tradiţie bizantină pe teritoriul României*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1989 etc.

[34] Prof.Nicolae Lungu, *Tehnica recitativului liturgic. Organizarea corului bisericesc*, în "Sudii Teologice" seria II, I (1949), nr.3-4, p.238-251; *Cântarea în comun a poporului în biserică*, în "Sudii Teologice" seria II, III (1951), nr.1-2, p.28-35; idem, *Cântarea în comun*

Șoima (1911-1985)[36], alături de **Diac.Prof.Grigore Panțiru** (1905-1981)[37], **Arhid.Lect.Ioan Popescu** (1925-1992)[38], **Pr.Ștefan C.Alexe**[39], **Pr.Ioan Boștenaru**[40], **Pr.Prof.Nicolae Necula**[41], **Pr.Marin Velea**[42], **Pr.Prof.Alexie Buzera**[43], etc. Muzicologi cu preocupări de bizantinologie au fost **Prof.Victor Giuleanu**[44], **Prof.Viorel Cosma**[45], **Prof.Octavian Lazăr**

---

ca mijloc de înțelegere a dreptei credințe, în "Biserica Ortodoxă Română", LXX (1952), nr.11-12, p.890-899; idem, *Problema transcrierii și uniformizării cântărilor psaltice în Biserica noastră*, în "Studii Teologice" seria II, VIII (1956), 3-4, p.241-249; idem, *Combaterea inovațiilor în recitativul liturgic*, în "Studii Teologice" seria II, VII (1957), nr.7-8, p.562-573 etc.

[35] Pr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu, *Izvoare ale cântării psaltice în Biserica Ortodoxă Română - manuscrise muzicale vechi bizantine din România (grecești, românești și româno-grecești) până la începutul secolului al XIX-lea*, în "Biserica Ortodoxă Română", XCII (1974), nr.1-2, p.131-280; idem, *Manuscrise muzicale bizantine cu notație antechrysantica din Biblioteca Sfântului Sinod și Biblioteca Palatului Patriarhal din București*, în "Glasul Bisericii", XXXIV (1975), nr.7-8, p.806-812; idem, *Preocupări de muzică și muzicologie în Biserica Ortodoxă Română în ultimii cincizeci de ani (1925-1975)*, în "Sudii Teologice" seria II, XXIX (1976), nr.3-4, p.263-297; idem, *Muzica bisericească la români în secolul al XIX-lea*, partea I, în "Glasul Bisericii" XLI (1982), nr.11-12, p.883-915; partea II, XLII (1983), nr.9-12, p.594-625; idem, *Muzica bisericească la români în sec.XX*, partea I, "Biserica Ortodoxă Română", CIII (1985), nr.7-8, p.615-636; partea II, CIV (1986), nr.3-4, p.117-139 etc.

[36] Pr.Prof.Gheorghe Șoima, *Funcțiunile muzicii liturgice*, Edit.Arhidiecezană, Sibiu, 1945; Idem, *Folclorul muzical religios*, în "Studii Teologice" seria a II-a, II (1950), nr.3-6, p.288-294; Idem, *Muzica bisericească și laică la Institutul Teologic din Sibiu*, în "Mitropolia Ardealului", VI (1961), nr.5-6, p.798-806.

[37] Diac.Prof.Grigore Panțiru, *Notația și ehurile muzicii bizantine*, Edit.Muzicală, București, 1971.

[38] Arhid.Lect.Ioan Popescu, *Muzica bisericească în Transilvania*, în vol. "Contribuții transilvănene la teologia ortodoxă", Sibiu, 1988, p.305-317.

[39] Pr.Ștefan C.Alexe, *Foloasele cântării bisericești în comun după Sf.Niceta de Remesiana*, în "Biserica Ortodoxă Română", LXXV (1957), nr.1-2, p.165-182.

[40] Pr.Ioan Boștenaru, *Muzica și cultul în Biserica Ortodoxă*, în "Studii Teologice" seria II, XXII (1971), nr.1-2, p.110-118 etc.

[41] Pr.Prof.Nicolae Necula, *Cântarea cultică în Biserica Coptă Ortodoxă*,în "Glasul Bisericii", XXXVIII (1979), nr.7-8, iul.-aug., p.773-781

[42] Pr.Marin Velea, *Originea și evoluția semiografiei cântării bisericești*, în "Studii Teologice" seria II, XVII (1965), nr.9-10, p.593-620; idem, *Începuturile muzicii corale românești, laice și bisericești*, în "Biserica Ortodoxă Română", XCVIII (1980), nr.1-2, p.232-242 etc.

[43] Pr.Alexie.Al.Buzera, *Școala de psaltichie de la Madona-Dudu din Craiova la începutul sec.al XIX-lea și sistema nouă*, în "Mitropolia Olteniei", XXIII (1971), nr.7-8, p.559-562; idem, *Contribuții la istoria muzicii bisericești și laice din Craiova*, în "Mitropolia Olteniei", XXV (1973), nr.7-8, p.576-586 etc.

[44] Victor Giuleanu, *Melodica bizantină*, Editura Muzicală, București, 1981.

[45] Viorel Cosma, *Mențiuni istorice românești privitoare la interpretare în muzica bizantină (sec.XIV-XVIII)*, în "Biserica Ortodoxă Română", LXXXV (1967), nr.9-10, p.1051-1056 etc.

Cosma[46], **Prof.Constantin Catrina**[47]**, Adriana Şirli**[48] ş.a., iar dintre cercetătorii străini **Anne E.Pennington**[49].

După 1989 unii dintre specialiştii cu bogate realizări anterioare îşi continuă activitatea rodnică, în noile condiţii de libertate a exprimării. Este vorba despre **Gheorghe Ciobanu**[50], **Titus Moisescu**[51], **Arhid.Sebastian Barbu-Bucur**[52], **Pr.Nicu Moldoveanu,**[53] **Pr.Alexie Buzera**[54], **Constantin Catrina**[55] etc.

Se afirmă totodată o serie de noi cercetători, fie clerici sau laici, care abordează problematica muzicii bisericeşti sub o multitudine de aspecte. Fără pretenţia de a epuiza subiectul pot fi menţionaţi: **Gheorghe C. Ionescu**, cu un foarte interesant *Lexicon* al celor ce s-au preocupat de muzica bisericească românească de-a lungul timpului[56], **Constanţa Cristescu**, cu un studiu substanţial despre *toacă*[57], **Pr.Prof.Vasile Stanciu**, cu sinteze privind

---

[46] Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii româneşti*, vol.I-VII, Bucureşti, Edit.Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, 1973-1979.

[47] Constantin Catrina, *Muzica psaltică românească în biblioteca muzeului din Şcheii Braşovului*, în "Studii şi Cercetări de Istoria Artei", seria "Teatru, Muzică, Cinematografie", tom.19, 1972, p.37-44 (în colab.cu Mihai Manolache); idem, *Şcoală şi dascăli de psaltichie în Şcheii Braşovului*, în "Studii de Muzicologie", vol.X, Edit.Muzicală, Bucureşti, 1974, p.147-160 (în colab.cu Mihai Manolache) etc.

[48] Adriana Şirli, *Repertoriul tematic şi analitic al manuscriselor psaltice vechi (sec.XIV-XIX).I.Anastasimatarul,* Edit.Muzicală, Bucureşti, 1985

[49] Anne E.Pennington, *Muzica în Moldova medievală - Music in Medieval Moldavia (16th Century),* bilingual ed., Edit.Muzicală, Bucureşti, 1985.

[50] Gheorghe Ciobanu, *Studii de Etnomuzicologie şi Bizantinologie*, vol.III, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, Bucureşti, 1992; idem, *La rythmique des neumes byzantins dans les transcriptions de J.D.Petrescu et de Egon Wellesz par rapport à la pratique actuelle*, în vol."Rhythm in Byzantine Chant", Hernen, 1991, p.21-35.

[51] Titus Moisescu, *Monodia bizantină în gândirea unor muziciceni români,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1999 etc.

[52] Arhid.Prof.Dr.Sebastian Barbu-Bucur, *Manuscrisele muzicale româneşti de la Muntele Athos*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2000 etc.

[53] Pr.Prof.Dr.Nicu Moldoveanu, *Macarie Ieromonahul (1770-1836), traducător, compozitor, copist, tipograf,* în "Biserica Ortodoxă Română", CVIII (1990), nr.1-2, p.116-136; idem, *Afirmarea Muzicii noastre în vremea Domnului Alexandru Ioan Cuza (1859-1866)*, în "Biserica Ortodoxă Română", CIX (1991), nr.4-6, p.121-152 etc.

[54] Pr.Prof.Dr.Alexie.Al.Buzera, *Cultura muzicală românească de tradiţie bizantină din sec.al XIX-lea*, Fundaţia Scrisul românesc, Craiova, 1999 etc.

[55] Constantin Catrina, *Muzica de tradiţie bizantină - Şcheii Braşovului*, Editura Arania, Braşov, 2001 etc.

[56] Gheorghe C.Ionescu, *Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat cu muzica de tradiţie bizantină în România*, Edit.Diogene, Bucureşti, 1994.

[57] Constanţa Cristescu, *Chemări de toacă*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1998.

cântarea bisericească în Ardeal (Transilvania)[58], **Pr.Prof.Vasile Grăjdian**, cu studii în domeniul *teologiei cântării liturgice* ortodoxe[59] și al *oralității* cântării bisericești din Ardeal (Transilvania)[60], **Vasile Vasile[61]**, **Florin Bucescu** etc.

Congresele de muzicologie bizantină, ca cel de la Iași (anual, ajuns în 2006 la a XIII-a ediție), de la București (2002) sau Piatra Neamț (2002) și ***revistele de specialitate***, de obicei cu apariție anuală, ca *"Byzantion romanicon"* (la Iași, începând din 1995) sau *"Acta Muzicae Byzantianae"* (tot la Iași, începând din 1999) au constituit un prilej de apropiere între studiul savant și practica bisericească a cântării și au permis apariția, alături de cei mai în vârstă, a numeroși tineri, ca **Nicolae Gheorghiță**, **Elena Chircev**, **Petre Stanciu**, **Mariana Flaișer**, **Costin Moisil**, **Delia-Ștefania Barbu**, **Constantin Secară** etc.

În acest cadru de expansiune al cercetărilor de muzicologie bizantină, din punct de vedere bisericesc apare justificată și întrebarea privind *impactul acestor cercetări asupra practicii și vieții muzical-liturgice* din miile de parohii și mănăstiri ale Bisericii Ortodoxe Române. S-a făcut totul sau încă se mai pot face multe pentru ca cele descoperite prin studiu serios de specialitate să nu rămână doar între coperți de carte sau în arhive rar deschise, ci să rodească în cântarea tuturor credicioșilor Bisericii noastre ?

De asemenea, poate fi interesant de apreciat pentru viitorul cântării bisericești *românești*, în ce măsură preocuparea tradițională pentru cercetarea *legăturii profunde dintre cultura muzicală bizantină, respectiv post-bizantină și cultura muzicală românească de factură folclorică* rămâne în continuare o prioritate și o direcție fecundă de cercetare pentru generațiile mai noi de specialiști ?

---

58 Pr.Prof.Dr.Vasile Stanciu, *Muzica bisericească ortodoxă din Trasilvania*, Cluj-Napoca, 1996; idem, *Muzica bisericească corală din Transilvania*, Edit.Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2001.

59 Pr.Vasile Grăjdian, *Teologia cântării liturgice în Biserica Ortodoxă - Aspecte de identitate a cântării liturgice ortodoxe*, Editura Universității "Lucian Blaga", Sibiu, 2000.

60 Idem, *Aspecte de oralitate în cântarea de strană din Ardeal*, în "Acta Musicae Byzantinae" (Iași), vol.II, nr.1, aprilie, 2000, p.65-75; idem, *Oralitate și uniformizare în evoluția cântării bisericești de origine bizantină,* în idem rev.("Acta Musicae Byzantinae"), vol.III, aprilie, 2001, p.38-45; idem, *Elemente de oralitate în cartea de cântări bisericești a lui D.Cunțanu (Sibiu, 1890)*, în idem rev., vol.IV, mai, 2002, p.182-187; idem, *Câteva aspecte actuale de oralitate în cântarea bisericească din Ardeal*, în idem rev., vol.V, mai, 2003, p.102-110; idem, în colaborare cu Lect Drd.Sorin Dobre, *Cântăreți bisericești din Ardeal*, vol.I, Editura Universității "Lucian Blaga", Sibiu, 2003,.

61 Vasile Vasile, *Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească*, vol.I-II, Edit.Interprint, București, 1997.

7. Concluzii

Deși este poate prematur pentru a trage concluzii definitive asupra evoluțiilor cântării bisericești ale anilor de după 1989, unele aspecte cu caracter problematic pot fi măcar menționate, fie și sub forma unor întrebări retorice:

1. Dorința și intenția de uniformizare a cântării în Biserica Ortodoxă Română își va păstra caracterul dinainte sau vor trebui găsite noi punți de legătură cu alte direcții de evoluție a cântării psaltice tradiționale (de origine bizantină) ?

2. În ce fel va evolua și se va integra cântarea corală în ansamblul cântării bisericești, alături de alte influențe de factură muzical-religioasă (inclusiv cântările altor confesiuni) ?

3. Prezența mediatică a muzicii bisericești va fi benefică dezvoltării acesteia sau (și) un prilej de noi rătăciri ?

4. Ce cale va urma formarea și încadrarea specialiștilor și mai ales a "practicanților" din domeniul cântării bisericești(a cântăreților) - sau se va impune ideea că "lucrurile se pot rezolva de la sine" ?

5. Muzicologia bizantină își păstra caracterul de "laborator" de cercetare, păstrare și cultivare a cântării bisericești, sau se va cantona într-o "rezervație" de specialiști (paleografi, etnomuzicologi etc.) ?

Criteriile unui discernământ nu la un nivel doar al formelor, ci și eclesial, duhovnicesc și sacramental, vor trebui să dea răspuns la aceste întrebări, ca și altora care probabil vor apărea în anii ce vin. Putem spera că exigențele unei culturi muzicale nu doar «culturale», ci totodată «cultice», vor impune cu siguranță soluțiile potrivite.

CONDIŢIA MUZICIANULUI ÎN BISERICĂ, OGLINDITĂ ÎN CORESPONDENŢA LUI TIMOTEI POPOVICI (1870-1950)

Anul 2010, în care ne aflăm, ne aduce aminte, muzicienilor şi muzicologilor români, în particular celor din Ardeal (/Transilvania) şi tuturor celor preocupaţi de muzica bisericească (românească şi ortodoxă), de una dintre cele mai importante personalităţi muzicale, care şi-au desfăşurat cea mai mare parte a activităţii sale în Sibiu. Este vorba despre **Preotul Timotei Popovici (1870-1950)**, compozitor, dirijor, profesor şi muzicolog, de la a cărui naştere şi trecere la cele veşnice se împlinesc "cifre rotunde" – 140 de ani de la naştere, respectiv 60 de ani de la trecerea la cele veşnice.

Dincolo de datele istorice mai obiective ale vieţii şi activităţii sale, care pot fi găsite în studii dedicate lui mai demult sau mai recent [1], pentru muzicienii de astăzi şi mai ales pentru cei tineri, aflaţi la începutul carierei muzicale, mărturiile şi chiar mărturisirile directe ale unui atât de longeviv artist, cum a fost Timotei Popovici – numai la Sibiu cu peste patru decenii de activitate muzicală bisercească neîntreruptă – pot fi deosebit de revelatoare şi chiar inspiratoare pentru opţiunile personale importante ale vieţii fiecăruia, ca şi pentru propriul drum în arta muzicală. În acest scop, în anii din urmă au fost publicate şi ne stau la dispoziţie cele două volume de corespondenţă "de la" şi "către" Timotei Popovici, îngrijite de către Dl.prof.univ.dr. Dumitru Jompan[2]. Inedite în cea mai mare parte a lor, mai ales scrisorile în care "vorbeşte" însuşi Părintele Timotei (cele "de la" Dânsul[3]) sunt cele care ne pot ajuta să trasăm profilul şi/sau să definim condiţia muzicianului care şi-a pus întreaga viaţă în slujba cântării în Biserică.

---

[1] Bibliografie bogatã despre Pr.Timotei Popovici v. la Pr.Conf.Dr.Vasile Stanciu, *Muzica bisericească coralã din Transilvania*, vol.I, Presa Universitarã Clujeanã, Cluj, 2001, p.101-123; Pr.prof.univ.dr.Mircea Pãcurariu, *Douã sute de ani de învãþãmânt teologic la Sibiu*, Sibiu, 1987, p.317-318; Viorel Cosma, *Muzicieni români.Lexicon*, Bucureşti, 1970, p.335-336.

[2] Dumitru Jompan, *Timotei Popovici. Corespondenţă*, vol. I, Editura Mitropoliei Banatului, Timişoara, 1997; idem, *Corespondenţă, Studii de pedagogie muzicală*, vol. II, Editura Eurostampa, Timişoara, 2001.

[3] *Ibid.*, vol. I.

În paginile următoare propunem aşadar mai ales o „împreună (re)lectură" a câtorva rânduri edificatoare din epistolele Preotului muzician Timotei Popovici.

Înaintaşi, colegi şi urmaşi

Mai întâi trebuie observat că multilateralul muzician Timotei Popovici nu a apărut "de nicăieri", ci a fost ucenicul vrednic al altor mari muzicieni români, apropiaţi cântării din Biserica Ortodoxă. Antoniu Sequens, profesor de muzică la Preparandia din Caransebeş, i-a fost îndrumător direct lui Timotei Popovici până la plecarea sa la Iaşi, în anul 1893. Deşi s-au păstrat mai ales scrisorile primite de Timotei Popovici de-a lungul timpului de la profesorul său din Caransebeş, durata corespondenţei rămase, de patru decenii (1896-1936), dovedeşte sincera şi colegiala dragoste dintre cei doi. Pentru a rămâne, aşa cum ne-am propus mai înainte, doar la cele spuse (/scrise) de Timotei Popovici, să amintim câteva dintre aprecierile pline de căldură sufletească şi recunoştinţă ale fostului elevul şi ucenic adresate maestrului şi învăţătorului său în cele ale muzicii, într-o scrisoare datând probabil din anul 1925.

Chiar în debutul scrisorii îl numeşte "Iubite D[omnu]le Profesor"[4]; şi nu trebuie să vedem în această adresare iniţială doar vreo simplă politeţe convenţională, pentru că şi convenţia are treptele ei. Şi cele câteva rânduri care urmează vin să întărească impresia pe care o lasă cele dintru început. Pentru că Timotei Popovici îşi adaugă glasul său la aprecierile pozitive care însoţeau distincţia ("Răsplata muncii cl.I") ce-i fusese acordată lui Antoniu Sequens, după ce face o tâlcuire a meritelor pentru care fusese acordată distincţia, întărind şi confirmând astfel semnificaţia lor: "RĂSPLATA MUNCII CL[ASA] I, ce ai primit este semnul înalt al recunoştinţei neamului pentru munca neîntreruptă săvârşită cu dragoste, râvnă şi pricepere timp de 37 ani ca profesor de muzică la Seminarul şi Şcoala Normală ortodoxă română din Caransebeş cum şi ca, compozitor muzical. Recunoscători trebuie să-ţi fie în special cele 37 generaţii de elevi ai D[umnea]tale, al căror îndrumător bun şi stăruitor ai fost în arta muzicii"[5]. Iar în continuare adaugă: „Recunoştinţa sa îţi exprimă şi cu acest prilej festiv fostul D[umnea]tale elev subsemnat, care te roagă să-i dai voie a contribui cu suma de 1.000 lei la Fondul «Antonie Sequens» întemeiat de Dăumneaâta. Să trăieşti ! – *Timotei*

[4] *Ibid*., p.78 (nr.36).
[5] *Ibid*.

Popovici, Profesor de Muzică la Şcoala Normală «Andrei Şaguna» şi diräijorulâ Corului Mitropoliei din Sibiu”[6].

O caldă şi profundă legătură epistolară a păstrat Timotei Popovici şi cu celălalt ilustru profesor al său, Gavriil Musicescu, cu care a studiat la Iaşi, la Conservatorul de Muzică şi Declamaţiune, între 1893-1895, corespondenţă din care s-au păstrat însă doar scrisorile primite de la Musicescu. Măcar un amănunt semnificativ ar merita să fie menţionat din cuprinsul acestora din urmă, şi anume exclamaţia maestrului moldovean: „O, Doamne, dar ce se câştigă fără luptă ?”[7], probabil ca răspuns la descrierea greutăţilor întâmpinate de Timotei Popovici în activitatea sa.

Cu muzicienii *colegi* de generaţie Timotei Popovici s-a aflat într-un fructuos schimb epistolar de idei şi de încurajări reciproce în faţa dificultăţilor comune de tot felul. Este de remarcat relaţia cu Dumitru Georgescu Kiriak, cu care, în cele aproape trei decenii de corespondenţă (1901-1027), a trecut curând de la apelativul „Prea stimate Dăomnuâle Preşedinte”[8] la cel de „Iubite Domnule Kiriak”[9] şi apoi la „Dragă prietene Kiriak”, transmiţându-i totodată „salutările... frăţeşti”, după frumoase şi entuziaste cuvinte de apreciere şi felicitare[10]. Dar şi cu numeroşi alţi muzicieni sau muzicologi români, precum Constantin Brăiloiu, George Breazul Titus Cerne, Gheorghe Dima, Nicolae Oancea, alături de mulţi alţii[11], Timotei Popovici a întreţinut o corespondenţă ce dovedeşte sincera şi profunda comuniune existentă între toţi cei preocupaţi de destinele culturii muzicale româneşti.

Mai târziu, ajuns în postura de maestru şi învăţător al unor generaţii mai tinere de muzicieni, Timotei Popovici se dezvăluie şi ca un adevărat *Părinte* al celor pe care îi avea mereu în grijă. Nu trebuie uitat că la Sibiu el a creat o adevărată „şcoală”, la care şi-au început formarea numeroşi viitori muzicieni de valoare, de ar fi să-i pomenim doar pe câţiva dintre cei mai cunoscuţi, precum: Augustin Bena, Ilarion Cocişiu, Dumitru Eremia, Ilie Micu, Marţian Negrea, Nicolae Praţia, Petru Severin, Achim Stoia, Gheorghe Şoima etc.[12] Şi scrisorile sale către ucenicii săi îl arată plin de preocupare

---

[6] *Ibid.*, p.78-79.
[7] *Ibid.*, p.14.
[8] Scrisoarea din februarie 1902 către Dumitru Georgescu Kiriak, cf. *ibid.*, p.58.
[9] Scrisoarea din 25 septembrie 1905 către Dumitru Georgescu Kiriak, cf. *ibid.*, p.58-59
[10] Scrisoarea din 25 noiembrie 1926 către Dumitru Georgescu Kiriak, cf. *ibid.*, p.59-60.
[11] V. *Tabel cronologic al destinatarilor scrisorilor „de la” şi „către” Timotei Popovici*, p.22-24, ca şi *Tabel alfabetic al scrisorilor „de la” şi „către” Timotei Popovici*, cf. *ibid.*, p.25-30.
[12] *Ibid.*, p.16; v. şi *Tabelul cronologic*... şi *Tabelul alfabetic*..., anterior menţionate.

atât pentru problemele lor sufleteşti, dar şi pentru cele materiale, aşa cum vedem într-o scrisoare din 17 noiembrie 1927, către Achim Stoia, aflat la studii împreună cu Petru Severin - de remarcat delicateţea pedagogică şi felul indirect de a-i sfătui şi îndemna: „am văzut blocul celor primiţi în cămin şi te-am găsit între cei primiţi. Deci cred că [i]eşti deja acolo. Cred că va fi primit şi Severin pentru care am intervenit azi din nou. Numai cu Tonciu (?) nu am izbutit... Acum că te-am aranjat în cămin(ul)aş dori să aflu amănunţit, cum stai ? eşti în cămin ? eşti la cantină ? Ţi-a dat de la Minist[erul] Cultelor ceva ajutor, şi cât, şi primit-ai din acel ajutor ceva până acum ? Vreau să cunosc situaţia ta în toate direcţiile ca să fiu bine orientat. Deci scrie-mi. Cu şcoala cred că mergeţi bine. Nici nu pot crede că nu vă faceţi datoria cum se cade. Deasemeni şi în cămin şi la cantină veţi fi spre cinstea şi spre mulţumiea celor care vă ocrotesc acolo. Te salută cu drag şi-ţi doreşte sănătate şi spor bun, prof(esorul) tău – T.Popovici”[13]

Cele arătate până acum ne spun deja multe despre profilul *sufletesc* al unui adevărat muzician aflat în slujba Bisericii. Frumoasele însuşiri ale omeniei, dar totodată (şi mai ales) manifestări ale adevăratei credinţei creştine ortodoxe, precum recunoştinţa pentru binefăcători, prietenia sinceră sau grija pentru semenul aflat în nevoi par să fie încă mai importante, într-o ordine a Mântuirii, decât oricâte alte “creaţii” şi “realizări” în planul vreunei activităţi doar artistice – de dirijor sau compozitor – deşi poate că tocmai curăţia şi aplecarea sufletească către ceilalţi a făcut posibilă şi respectivele realizări profesionale, îndeosebi prin faptul că au deschis calea pentru apropierea de cei cărora cele din urmă le erau destinate.

Greutăţile vieţii, ale profesiei şi biruirea lor

Însă prodigioasa carieră muzicală a lui Timotei Popovici nu a fost un drum uşor, „presărat cu flori”. Mai ales două scrisori din a doua parte a vieţii sale (în anii 1933-1934, aşadar în anii tot mai apropiaţi ieşirii sale la pensie, în 15 noiembrie 1938[14]) lasă să transpară cât se poate de limpede sacrificiile şi amărăciunile la care a fost supus de-a lungul anilor.

Prima dintre scrisorile la care ne vom referi este cea adresată, la 11 august 1934, Înalt Prea Sfinţitului Mitropolit Nicolae Bălan al Ardealului, spre a mijloci un ajutor pentru fiica sa Lia, în vederea studiilor la Academia de Muzică din Berlin. Şi nu este lipsită de interes o observare mai amănunţită

[13] *Ibid.*, p.79-80 (nr.38).

[14] După cum îl informează pe Constantin Vladu într-o scrisoare din 13 martie 1939, cf. *ibid.*, p.94 (nr.50)

a câtorva detalii semnificative ale acestei scrisori. Începutul scrisorii cuprinde câteva lămuriri necesare în legătură cu o cerere anterioară, împreună cu cuvenita recunoştinţă pentru Ierarhul său: „Le consider necesare aceste lămuriri [...] în urma faptului că, partea primă a cererii – concediul – s-a rezolvat favorabil, fapt pentru care atât dânsa [fiica sa – n.n.] cât şi eu ne simţim onoraţi şi totodată plăcut îndatoraţi să vă mulţumim [...] cu întreagă [...] recunoştinţa – dar pentru a doua – acordarea unui ajutor – a rămas până azi fără răspuns., cu toate că şi ac[easta] reclamă o rezolvare tot atât de urgentă."[15] Timotei Popovici adaugă imediat o frază ce caracterizează poate situaţia mai generală, dar şi metalităţile vremii respective: „Când mi-am dat aprobarea ca Lia să facă cererea, mi-am dat seama de o parte că în împrejurările ade azi [...] acordarea unei burse mai mari este foarte dificilă, iar de altă parte *nu prea este obişnuit să se acorde burse [...] din partea bisericii, la femei* [s.n.]."[16]

Cele ce urmează însă sunt mai ales cele care fac o descriere amănunţită şi s-ar putea spune „amară" a carierei sale muzicale, chiar dacă autorul rândurilor respective păstrează demnitatea conştiinţei slujirii rosturilor bisericeşti: „Eu [...] fac serviciul de dir[ijor] al Corului Mitropoliei din Sibiu *de 35 de ani încheiaţi, în mod gratuit* [s.n.]. Înainte de 1920, aşa cum era posibil în împrejurările din trecut, iar de la 1920 încoace [...] prin [...] constituirea unui cor mixt propriu al [...] mitropoliei, cu care am cântat şi cânt regulat: vara-iarna – fără a fi condiţionat acest cor de concursul vreuneia din cele două instituţii şcolare din Sibiu ale bisericii. La toate corurile bisăericeştiâ din ţară, şi în special la cele ale mitropoliilor şi episcopiilor, dirijorii corurilor [...] este remunerat cu locuinţă gratuită, lumină şi lemne [...] şi în plus cu cu o plată lunară în bani ce variază între 1.000-4.000 lei [...] (Dăomnuâl Augustin Bena, fostul meu elev, primeşte de la consăiliulâ epăiscopescâ din Cluj, câte 4.000 lei, lunar, fără ca totuşi să cânte regulat, în fiecare duminică şi sărbătoare. Chiar alt fost [...] elev al meu la şcăoala normalăâ, Petru Severin, originar din Răşinari, care este profesor titular definitiv la Liceul din Turnu-Severin, şi conduce şi corul bisăericiiâ protopopeşti de acolo, primeşte o plată lunară de 2.000 lei [...] cu toate că ac[eastă] bis[erică] (respectivă) nu primeşte nici o subvenţie de la [...] stat, etc. etc."[17] La modul oarecum (auto)ironic şi prin comparaţie „faţă de acăeastăâ situaţie, eu beneficiez – cum am beneficiat - [...] timp de 35 de ani

[15] *Ibid*., p.32 (nr.1).
[16] *Ibid*.
[17] *Ibid*.

de când sunt în serviciul bisericii mitropoliei din Sibiu, pe lângă *hârtia ce o cumpăr de la mine* [s.n.] de atâtea ori, şi, pe lângă *scrisul, tot de atâtea ori, cu mâna mea proprie a notelor* [s.n.] p[entru] cor (nu mă mai gândesc la dreptul de autor care la noi nu se ia în seamă), beneficiez doar de *favorul că mai contribui cu câteva sute de lei* [s.n.] pentru ca să pot da la toţi cei 30-40 membri ai corului Mitropoliei, tot la câte 3 luni, câte 200 de lei [...] din subvenţia de câte 7.368 lei, ce o încasez tot la 3 luni de la Ministerul Cultelor."[18]

Conştiinţa misiunii sale bisericeşti şi culturale, pe care o aminteam mai înainte, este cea l-a întărit pe Timotei Popovici în purtarea, atâtea decenii şi în condiţii atât de grele, a sarcinilor sale de dirijor şi profesor, după cum arată în continuarea scrisorii sale: „Totuşi, nu m-am sesizat de această situaţie specială şi nu mă sesizez nici [...] acum când sunt atât de aproape de capătul celălalt al firului [...] ce l-am depănat 39 de ani încheiaţi, cu sfârşitul acestui an şcolar, [...], dintre care mulţi *ca [...] profesor «extraordinar» la vechiul seminar, cu salar [...], adecă cu ore îndoite ca ceilalţi profesori dar cu salar cam egal cu al crâsnicului catedralei* [s.n., pentru a atenţiona asupra «tâlcuirii» autorului] [...] *Înţeleg să duc jertfa până la capăt cu puterile fizice şi sufleteşti dăruite [...] de Dumnezeu* [s.n.]. Aşa mi-a fost dat şi aşa am fost dedat chiardin casa părinţilor mei, şi nu-mi pare rău. Dimpotrivă. [...] această jertfă a mea [...] corul Mitropoliei, care, fără discuţie iese din cadrul obligamentelor [...] legate de catedra ce am deţinut-o la vechiul seminar [...] şi deţin acum la Şcoala Normală [...]. *Dacă munca mea n-ar fi fost de folos, cred că nu aş(i) fi putut sta neclintit în locul unde din voia şi cu (a)jutorul lui Dumnezeu mă aflu încă [...] cu toate suferinţele mele […] trupeşti, continue, dar mai ale sufleteşti, de care am avut […] parte sub variate […] forme* [s.n.]."[19]

În ultima parte a scrisorii, susţinând cererea fiicei sale şi arătând greutăţile cu care se confruntă, Timotei Popovici dă, poate involuntar, şi unele detalii cât se poate de concrete (ca să nu mai spunem că sunt totodată pitoreşti sau picante) ale „luptei de zi cu zi" în „tranşeele" corului mitropolitan: „Activitatea ei [a fiicei compozitorului – n.n.], atât la catedra de la secţia de fete a Şc[olii] Normale cât şi înafară de şcoală, ca dir[ijoare] de cor, ca pianistă şi cântăreaţă *şi chiar la Corul Mitropoliei unde îmi dă un ajutor preţios nu numai la conducerea corului ci şi [...] umplând cu vocea ei golurile […] în urma absenţelor, la oricare dintre vocile femeieşti ca şi […]*

[18] *Ibid.*, p.32-33.
[19] *Ibid.*, p.33.

la tenor, [s.n.] […] cred că îndreptăţeşte râvna ei de a se perfecţiona […] şi motivează şi sprijinul ce i s-ar acorda în acest scop din orice parte indiferent de alte consideraţii."[20] Ce ar mai fi de adăugat…, când atâţia dirijori de coruri cunosc chinurile muncii consecvente cu amatori… !?

Pentru maniera tranşantă şi chiar duritatea aprecierilor compozitorului, am lăsat intenţionat mai la urmă cea de a doua scrisoare, scrisă de Timotei Popovici cu circa un an înainte de cea de mai sus, la 10 iunie 1933 şi adresată lui Constantin Vladu, dirijor de cor din Caransebeş. La început face o prezentare mai generală a activităţii sale dirijorale, a aspectelor financiare sau de organizare şi conducere (am spune azi „managerială") a corului, ca şi a relaţiilor cu Arhiepiscopia din Sibiu, toate punctate adesea de consideraţii destul de acide. Pentru caracterul ei „programatic" şi cuprinzător redăm scrisoarea în întregime, intercalând câteva scurte comentarii:

„Stimate şi iubite D[omnu]le Coleg Vladu !

La scris[oarea] din 9 iunie îţi răspund următoarele: eu primesc de la stat, acum, abia 30.000 anual (mai înainte cu 2 ani, primeam 60.000, minus 10%, adică neto 54.000). Dar, şi această sumă e pe hârtie, fiindcă, d[e] ex[emplu], pentru a[nul] 1932, sub pretextul că nu am primit cota pe primele 3 luni ale a[nului] 1932, sub pretextul că atunci era guvernul Iorga, deci pe cel actual nu-l priveşte [oare seamănă politicianismul de atunci cu cel dintotdeauna ? – n.n.].

Deci acum capăt 30.000 anual. Şi cum eu am în cor vreo 40 de persoane, abia revine de cap câte 70 lei lunar – (Se înţelege, mai dau de la mine restul, ca să-i împac pe toţi).

Consistorul nostru *n-a* dat niciodată *nimic*. În schimb însă, întotdeauna a fost şi este atât de pretensiv că cere să cânţi nu numai regulat, *vara – iarna*, fără întrerupere, la toate liturgiile, ci să mai faci şi concerte religioase, *tot gratuite* [sublinierile lui Timotei Popovici, în continuare s.T.M. – n.n.]. Aşa, eu fac anual câte 2 concerte în bisăericaâ mitropoliei, care e şi mare şi cu foarte bună acustică, şi anume: unul înainte de Crăciun, cu colinde, şi unul cu ocazia sinodului arhidiecezan ce în anul acesta se ţine abia în duminica viitoare, la 18 iunie, seara, la 8 ½. E mare paradă, fiindcă tot atunci se face constituirea Societăţii „Frăţia ortodoxă" din arhidieceză. (Vorbărie şi paradă, cum se face la noi !). În paranteză îţi comunic că pentru acăeastăâ ocazie am constituit un cor de 160 persoane.

[20] *Ibid.*

Deci, Consistorul, nu dă şi n-a dat nimic ! Eu personal ***nu*** [s.T.M.] *am luat nici un bănuţ, nici o dată, ci… răsplata voastră multă este în ceruri. În schimb însă, lovituri de copite de la cei care trebuiau să te încurajeze şi să-ţi recunoască munca, şi critici de la atâţia analfabeţi savanţi, din care avem pretutindenea din belşug. Fiindcă orice liturgie la care cânt cu corul, este un examen, la care fiecare imbecil are dreptul să-ţi facă critica sa, iar tu nu poţi zice nimic…* [s.n.]"[21]. Nu ar mai fi cine ştie ce de comentat, autorul scrisorii fiind cât se poate de limpede, ca şi în cele ce urmează:

„Deci aşa stă chestiunea la noi. Ce va fi după ce eu voi renunţa…, ori… mă va chema Dumnezeu între… cei cărora li se cuvine sentinţa…, „Slugă bună şi credincioasă... intră întru împărăţia mea..." se va vedea. Pe mine nu mă mai preocupă.

Eu cânt numai cu meseriaşi şi doar cu 3-4 funcţionari tineri, cu dragoste păentruâ cântare. (Domnii nu vin fiindcă noaptea chefuiesc). Toţi stau în jurul meu fiindcă am ştiut să-i leg de mine şi prin mine de biserică [...] Aşa ăştia vin – care când pot – şi cântă îm bisăericăâ fiind legaţi de mine, ca om vechi în Sibiu, care întotdeauna am fost în mijlocul lor, cu sfatul şi îndemnul moral şi material [s.n.].

Am însă un alt noroc: Şcoala Normală «Andrei Şaguna» are 2 secţii: băieţi şi fete. Cu aceştia constitui un cor mixt de 80-90 persoane şi cânt regulat în biserica mitropoliei., dimpreună cu ceilalţi care aparţin propriu-zis Corului Mitropoliei. Din pricina asta a aproape gratuităţii celor care vin special în Corul Mitropoliei, înafară de elevi, - eu în cursul anului, când am elevii şi elevele la îndemână – nici nu-i silesc să vie regulat la liturgie şi de atâtea ori cânt *numai* [s.T.M.] cu corul elevilor şi elevelor. Numai aşa pot cânta *regulat* [s.T.M.]. Încolo, numai la Paşti, Crăciun, şi în vacanţa mare, când n-am elevi, îi forţez, prin autoritatea mea, *nu în baza plăţii de bacşiş, sau pomană de cerşetor* [s.n.], de lei 70 lunar, la cei mari şi 30 lunar la cei mici (elevi şi eleve de la alte şcoli din sibiu, dar sibieni, deci permanent aici), să vie ca să am strictul necesar de personal, ca să pot cânta. Dacă ar lipsi şcoalele normale de care dispun, – prin faptul că la secţia de băieţi sunt eu profesor, iar la cea de fete este fata ema, Lia – n-aş putea cânta regulat.

Eu [îţi comunic] încă odată, că niciodată n-am beneficiat de un bănuţ măcar, de pe urma faptului că sunt „directorul mare, vestit, etc. etc." al Corului Mitropoliei din Sibiu. Aşa stă chestiunea. Nu te mira, prin

[21] *Ibid*, p.85-86 (nr.44).

urmare, că şi cei din Caransebeş cam la fel sunt ! [s.n.]”[22] Poate că între timp la Caransebeş s-a mai schimbat ceva… ?

În partea a doua a scrisorii, după câteva duioase referinţe cu caracter auto-biografic, tonul Părintelui Timotei Popovici devine de-a dreptul tăios, chiar polemic şi cu nuanţe de pamflet public: „Aşa-i la noi ! Muzica e o chestiune pentru […] şi gata !

Eu am fost prostul care să mă pretez la o astfel de situaţie. Cum va fi după ce eu voi pleca, nu mă mai priveşte. *Eu am muncit pentru cultura neamului meu şi în special pentru biserica mea, fiindcă aşa am fost crescut de părinţii mei (tatăl meu umil, dar cinstit preot în Tincova, iar mama mea – de la care am moştenit şi darul muzical - o cucernică fată de pictor* [s.n.] (zugrav, cum i se zicea pe vremea aceea) din chiar oraşul Caransebeş, cu numele Trif Achimescu).

Am crescut şi aşa înţelegându-mi datoria am servit 38 de ani biserica mea gratuit. *În afară de salariul mizerabil de «lăutar» al Seminarului «Andreian» de aici, şi mai târziu, din toamna a[nului] 1919 încoace, «măestru» al Şcoalei Normale «Andrei Şaguna», n-am beneficiat de altă recompensă de cât doar de chionturi şi copite naţionale şi… foarte creştineşti, ba, pe deasupra, ortodoxe româneşti. Deci, vezi şi Dăumneaâta ce te aşteaptă!* [s.n.]

Eu, însă totuşi n-am murit încă. Au murit însă în schimb atâţia care în tot cursul vieţii lor, poate n-au făcut alta decât au supt din toate ţâţele vacilor ortodoxe. Şi… ajuns la 38 de ani de … glorioasă şi… îmbelşugată plătită (în ceruri) muncă, nu voi muri din pricina asta, nici în restul scurt ce îmi mai este dat de bunul Dumnezeu să-l petrec pe această lume plină de recunoştinţă ! [sic !]

Fă, prin urmare, şi D[umnea]ta ca mine, fiindcă vei avea măcar ceea ce am eu şi cu ce mă mândresc: *apostolatul muncii pentru biserică şi neamul meu* [s.T.M.].

Îţi mai comunic că am pus sub tipar o nouă ediţie a liturgiei mixte, radical schimbată, cu multe compoziţii pe melodii bisericeşti [...]. Dacă te interesează, te rog să-mi scrii !

Te salut cu drag *şi-ţi doreşte de la Dumnezeu sănătate şi buruinţă cum mi-a dăruit mie timp de aproape 40 de ani* [s.n.].”[23] Ce binecuvântare mai frumoasă poate fi, de la un bătrân şi încercat Părinte !

---

[22] *Ibid.*, p.86-87.
[23] *Ibid.*, p.87.

„Coda” scrisorii atinge o coardă profetică: „Ţine această scrisoare, că poate să-ţi fie de îndemn şi în viitor atât D[umnea]tale cât, de altă parte, poate fi de folos pentru vreun… nebun, care peste un secol s-ar mai gândi să rescotocească… gloriosul trecut al acestui neam pângărit azi de toţi veneticii şi exploatat de toţi samsarii şi excrocii ! – *Timotei Popovici*” [s.T.M.][24] Oare vremurile mai aproape de prezent i-ar putea contrazice spiritul profetic ? (Peste timp – și pentru oarecare timp urmaş al Părintelui Timotei Popovici la Sibiu – nu prea pot să-l contrazic întru nimic.)

Bucuriile credinţei şi ale artei muzicale

Pentru a încheia într-o notă mai optimistă, să amintim măcar pe scurt unele dintre bucuriile credinţei şi ale artei muzicale, de care s-a învrednicit Preotul Timotei Popovici, ultimul „din familia [...] mare a înaintaşilor mei âîn careâ a fost un lanţ lung de preoţi – [...] lanţ ce se sfârşeşte chiar cu mine”[25]. Dintre aceste bucurii „*apostolatul muncii pentru biserică şi neam*”[26] a fost deja amintit în scrisoarea precedentă, iar mai spre începutul acestor pagini am amintit şi calda prietenie (inclusiv profesională) care l-a legat pe Timotei Popovici de unii dintre confraţii săi muzicieni, mai bătrâni sau mai tineri, cu care a împărtăşit nu numai întristările greutăţilor vieţii, dar şi bucuriile reuşitelor şi ale succeselor artistice.

În aceeaşi tonalitate a „zilelor senine”, o atmosferă de caldă şi fiască iubire degajă şi o scrisoare a sa către Prea Sfinţitul Nicolae Colan, căruia i se adresează „Prea sfinţite şi iubite părinte-episcop Colan !” şi încheie „Cu toată dragostea”[27].

Poate nu în ultimul rând, pacea şi liniştea plină de iubire *a familiei* sale este cea care transpare din scrisorile sale către fiica sa Lia şi soţul acesteia.[28] Şi pe toţi cei ai săi, primiţi ca nişte daruri scumpe de la Dumnezeu, îi lasă Aceluiaşi în grijă – atât de frumos în Testamentul său din 1925 – fiindcă „El se va îngriji de toţi ai mei, nevastă şi copii, pe care mi i-a dat buni şi cuminţi”.[29]

*

Cele câteva pagini dinainte prea puţin pot ilustra complexa personalitate a lui Timotei Popovici, aşa cum rezultă din ansamblul operei

---

[24] *Ibid.*
[25] *Ibid.*, p.37 (nr.4).
[26] *Ibid.,* p.87.
[27] *Ibid.*, p.35-36 (nr.3).
[28] *Ibid.*, p.70-74 (nr.31-32).
[29] *Ibid.*, vol.II, p.248.

sale epistolare. Atât cât a fost cu putinţă însă, chiar şi la modul foarte succint, cuvintele grele de înţeles şi experienţă ale marelui muzician vor fi putut circumscrie în mod suficient ceea ce am numit în titlu *condiţia muzicianului în Biserică*, spre folos tuturor celor care vor vrea să se avânte cu nădejde către suişurile pline de măreţie – dar şi prin dramatice coborâşuri şi încercări – ale slujirii prin cântare a credinţei strămoşeşti.

PREOCUPĂRI DE CÂNTARE BISERICEASCĂ LA SIBIU SUB PĂSTORIREA Î.P.S.MITROPOLIT NICOLAE BĂLAN (1920-1955)

Preliminarii

La venirea în scaunul arhiepiscopal al Sibiului a Î.P.S.Mitropolit Nicolae Bălan, în anul 1920, direcţiile de dezvoltare a cântării bisericeşti în Ardeal fuseseră în bună măsură stabilite încă sub păstorirea înaintaşilor săi, începând chiar cu Mitropolitul Andrei Şaguna. Din îndemnul acestuia din urmă, Pr.Dimitrie Cunţan (1837-1910), profesor la *Institutul teologic-pedagogic* de la Sibiu, adunase şi transcrisese melodiile care circulau mai ales oral în Ardeal, publicându-le în anul 1890 la Sibiu într-o primă culegere de *Cântări bisericeşti*[1], rămasă până astăzi ca o lucrare de referinţă.

În domeniul muzicii bisericeşti corale, compozitori prestigioşi precum Gheorghe Dima (1847-1925) şi Pr.Timotei Popovici (1870-1950), amândoi de asemenea profesori de muzică la *Institutul teologic-pedagogic* sibian - Gh.Dima între anii 1883-1899 şi T.Popovici în continuare, până în anul 1920 - contribuiseră în mod substanţial la îmbogăţirea repertoriului coral, atât religios, cât şi laic, implicându-se totodată activ în viaţa cultural-muzicală românească, prin funcţiile pe care le-au ocupat sau la pupitrul dirijoral al corurilor pe care le-au condus[2].

Pe un plan mai general trebuie amintit că unirea Transilvaniei cu România la 1 decembrie 1918 crease condiţii bisericeşti şi naţionale cu totul schimbate, care nu puteau să nu-şi exercite influenţa, în particular, şi asupra evoluţilor din domeniul cântării bisericeşti.

Pentru a urmări dezvoltarea cântării bisericeşti din Ardeal sub păstorirea Î.P.S.Mitropolit Nicolae Bălan (1920-1955), vom aborda câteva

---

[1] Dimitrie Cunţanu, *Cântările bisericesci - după melodiile celor opt glasuri ale sfintei biserici ortodoxe, culese, puse pe note şi arangeate de Dimitrie Cunţanu, Profesor la seminarul "andreian" arhidiecesan*, Sibiu, ed.I, 1890, Editura autorului, din *Prefaţă*, p.4: "recunoscând necesitatea şi utilitatea, ca melodiile cântărilor bisericesci de strană să se fixeze prin punerea lor pe note, încă la anul 1868, Metropolitul **Andreiu** m'a sfătuit: ca, pentru **conservarea** şi **cultivarea** lor mai sigură, tóte cântările de strană să le culeg şi să le scriu cu notele muzicii moderne. Urmând sfatului arhieresc, încă de pe atunci am făcut începutul acestei **colecţiuni**, scriind pe rând cântările nóstre bisericesci (...) cum – **după auz** – le învăţasem şi eu de la predecesorii mei…".

[2] Pr.prof.univ.dr.Mircea Păcurariu, *Două sute de ani de învăţământ teologic la Sibiu*, Sibiu, 1987, p.287-289; 293-294; 386.

aspecte menite să dea o imagine cât mai adecvată asupra subiectului propus. Este vorba, pe rând, despre ***instituţiile*** şi ***personalităţile muzicale*** implicate în dezvoltarea cântării bisericeşti, despre direcţiile principale ale acestei dezvoltări – ***cântarea de strană (monodică)*** şi cea ***corală (armonico-polifnică)*** – alte aspecte interesante fiind ***participarea la viaţa culturală*** a muzicienilor şi cântăreţilor bisericeşti din Ardeal, ca şi ***legăturile acestora cu cântarea bisericească şi cântăreţii din restul ţării***.

Instituţii

Principala instituţie implicată în cultivarea cântării bisericeşti din Ardeal a fost, în perioada de care ne ocupăm, „Academia Teologică Andreiană" din Sibiu.

Încă din anul 1908 profesorul (pe atunci) Nicolae Bălan preconizase reformarea fostului Seminar „Andreian", între altele prin sporirea de la trei la patru a anilor de studii. Îndată după Unirea de la 1918 a urmat pentru şcoala teologică sibiană o scurtă perioadă de tranziţie, până în anul 1921, caracterizată prin separarea şi transformarea fostei secţiuni pedagogice în *Şcoala normală „Andrei Şaguna"* a Arhiepiscopiei Ortodoxe a Sibiului, secţiunea teologică purtând pentru câţiva ani denumirea de *Seminar arhidiecezan teologic ortodox „Andreian"* sau *Institut teologic ortodox „Andreian"*. În această perioadă s-a manifestat şi o diminuare a numărului de studenţi şi cadre didactice.

Începând cu anul 1921, prin strădania Mitropolitului Nicolae Bălan, numărul anilor de studii a fost ridicat la patru, iar din anul 1924 fostul seminar a căpătat denumirea de *„Academia Teologică Andreiană"*. În anii care au urmat, corpul didactic a fost completat cu numeroase cadre valoroase, provenind din foşti studenţi ai Academiei, trimişi ulterior la specializări şi doctorate în ţară sau străinătate, făcându-se totodată demersuri susţinute pentru obţinerea dreptului de a elibera diplome de licenţă în teologie, ceea ce se va realiza abia prin *Legea de reorganizare a învăţământului superior* din anul 1942 – festivităţile ridicării Academiei la rang universitar având loc la 23 mai 1943[3].

Preocuparea pentru asigurarea unui nivel corespunzător de însuşire a cântării bisericeşti poate fi observată în toată această perioadă prin numărul important de ore de *Cântare (muzică) bisericească şi corală (vocală)*, alături de cele de *Tipic*, ce apar menţionate în planurile de învăţământ al Academiei Andreiene. Astfel, conform Regulamentului care a intrat în vigoare la 1

[3] *Ibidem*, p.139; 145; 149-158.

septembrie 1924, pentru fiecare din cei patru ani de studiu erau prevăzute săptămânal câte 2 ore de *Cântări bisericeşti*, 1 oră de *Tipic* şi 1 oră de *Muzică vocală.*

După anul 1942, prin Art.8 al *Legii de reorganizare a învăţământului superior* menţionată anterior, se rezervau pentru *Muzica bisericească şi Ritual* câte 3 ore pe săptămână în primii doi ani de studiu şi câte 2 ore în următorii doi ani, la care se adăugau câte 4 ore de *Cor* săptămânal pentru toţi cei patru ani de studiu[4]. Desigur, acest volum important de ore corespundea întru-totul specificului cântării de strană şi corale, care necesită un exerciţiu îndelungat, perseverent şi eşalonat în timp, pentru formarea de deprinderi muzicale, dar care numai astfel asigură, la capătul a patru ani de studiu, absolvenţi suficient de bine pregătiţi.

De asemenea, este de remarcat distincţia clară care se făcea între *Cântarea bisericească* (de strană) şi *Muzica vocală,* respectiv cea *corală*, ceea ce dovedeşte competenţa (muzicală a) celor care au alcătuit planurile de învăţământ, marcând în mod corespunzător diferenţa practică specifică dintre cele două stiluri de cântare care coexistă în Biserica Ortodoxă, cel monodic (al cântării de strană) şi cel armonico-polifonic (coral) – stiluri care necesită şi în predare o abordare diferită.

Până în anul 1920 predase la Sibiu *Cântare bisericească şi Tipic* Pr.Aurel Popoviciu, care după 1910 îi urmase la catedră lui Dimitrie Cunţan; pentru doar câţiva ani mai predaseră Ioan Felea (1911-1913) şi Valer Olariu (1919-1920). După 1920, în timpul păstoririi Î.P.S.Mitropolit Nicolae Bălan, au urmat Pr.Nicolae Topolog (1920-1922), Candid Popa (1922-1937), Diac.Petru Gherman (1937-1941) şi Pr.Gheorghe Şoima (1941-1976).

În predarea orelor de *Muzică vocală şi Ansamblu coral* (până în anul 1919 şi a celor de *muzică instrumentală* !) se remarcaseră anterior la Sibiu Gheorghe Dima (1883-1899) şi Pr.Timotei Popovici (1899-1920). După 1920 au urmat Nicolae Oancea (1921-1924; 1928-1932), Pr.Nicolae Topolog (1923-1925; 1932-1937) şi Candid Popa (1923-1924; 1925-1928). Începând cu anul 1937 se studiază doar *Cântarea bisericească*, ce apare uneori menţionată ca *Muzică bisericească.*[5]

Deoarece activitatea muzicală a câtorva dintre profesorii menţionaţi s-a făcut remarcată în mod deosebit de-a lungul anilor, la aceştia ne vom referi în mod special şi într-un capitol privind câteva ***Personalităţi muzicale*** ale epocii.

[4] *Ibidem*, p.143; 157.
[5] *Ibidem*, p.386.

După cel de-al doilea război mondial, sub regimul comunist, Academia „Andreiană” devine *Institut teologic de grad universitar*, din anul 1948, organizându-se conform prevederilor „Legii pentru regimul general al cultelor religioase” din 3 august 1948, ale „Deciziei pentru pregătirea personalului deservent al cultelor religioase” din 13 noiembrie al aceluiaşi an şi ale „Regulamentului de organizare şi funcţionare a instituţiilor de învăţământ pentru pregătirea personalului bisericesc şi recrutarea corpului didactic din Patriarhia Română” din anul 1952, modificat în anul 1955/1956. Pentru *Cântarea bisericească şi Ritual* vor fi prevăzute câte două ore pe săptămână în fiecare dintre cei patru ani de studiu, ore predate de un cadru didactic cu gradul de conferenţiar – post care a fost ocupat în continuare şi fără întrerupere de către Pr.Gheorghe Şoima.[6]

*

O altă instituţie deosebit de interesantă pentru starea cântării bisericeşti din Ardeal în perioada de care ne ocupăm este *Şcoala Ortodoxă Română de Cântăreţi Bisericeşti*, înfiinţată la Sibiu în anul 1927 şi care va lua din anul 1936 numele de *„Dimitrie Cunţanu”*.

Înfiinţată la iniţiativa Mitropolitului Nicolae Bălan, Şcoala de Cântăreţi a funcţionat până în anul 1948, iniţial cu câte de doi ani de studiu, iar din 1946 cu câte trei ani, plus un an de practică muzicală, scopul său declarat fiind „să cultive cântarea bisericească cea specifică sufletului ardelean, să promoveze o serie de elemente de bun ajutor preoţilor de la sate şi oraşe şi - pe cat posibil - să înlesnească doritorilor de învăţătură să deprindă câte o meserie folositoare şi cât mai multe din cunoştinţele unei raţionale exploatări a pământului.”[7] Conform celor afirmate în citatul de mai sus, se pot observa în planurile de învăţământ ale şcolii, pe de o parte materii ca *Studiul biblic* sau *Cântările bisericeşti şi Tipic*, respectiv *Muzică vocală şi instrumentală*, iar pe de altă parte materii de cultură generală ca *Limba română, Istoria, Geografia* şi *Aritmetica* sau cu caracter practic, precum *Ştiinţele agricole* şi *Lucrul manual*. Peste 270 de cântăreţi au absolvit această şcoală.

Între profesorii de *Cântări bisericeşti şi Tipic* s-au numărat Ioan Popiţa (1929-1930), Ioan Luca (1930-1934), Ioan Suciu (1940-1941), Pr.Valeriu Popa (1942-1948), acesta din urmă fiind şi ultimul director al şcolii, iar *Muzică vocală şi instumentală* au predat Pr.Nicolae Topolog

---

[6] *Ibidem*, p.171-175.

[7] Pr.Valeriu Popa, *Anuarul II al Şcolii Ortodoxe Române de cântări bisericeşti "Dimitrie Cunţan din Sibiu, (1927-1947)*, Suceava, 1947, p.62-63, cf. Pr.lect.univ.dr.Vasile Stanciu, *Muzica bisericească ortodoxă din Transilvania*, Cluj-Napoca, 1996, p.255-256.

(1928-1940) şi Diac.Anatolie Scurtu (1941-1947). Este de remarcat faptul că, sub conducerea profesorilor de Muzică vocală, corul Şcolii de cântăreţi a desfăşurat o bogată activitate cultural-muzicală, susţinând numeroase concerte corale şi abordând lucrări ale unor cunoscuţi compozitori români[8].

Personalităţi muzicale

Câţiva dintre muzicienii sibieni care şi-au desfăşurat activitatea, fie şi parţial, în timpul păstorii Î.P.S.Mitropolit Nicolae Bălan, şi-au lăsat în mod deosebit amprenta asupra evoluţiei muzicii bisericeşti româneşti, mai ales prin latura componistică, multe dintre lucrările lor păstrându-se în repertoriu până astăzi.

Cel dintâi dintre aceştia este **Preotul Timotei Popovici** (*20 august 1870, Tincova, jud.Caraş Severin - 11 septembrie 950, Lugoj*), care după 1920 nu a mai predat la „Academia Teologică Andreiană”, trecând ca profesor de muzică la „Şcoala normală confesională Andrei Şaguna” din Sibiu, de unde se va pensiona în anul 1936. El a rămas însă în continuare, până în anul 1940, dirijorul *Corului Catedralei Mitropolitane din Sibiu*, a cărui conducere o preluase în anul 1899. Cu acest cor, care număra la un moment dat 200 de membri, în afara răspunsurilor la Sf.Liturghie, a susţinut numeroase concerte, care s-au bucurat de mult succes. Poate fi amintită cel puţin seria concertelor de colinde, care au devenit ulterior obişnuite în catedrala sibiană, serie ce a fost inaugurată la 19 decembrie 1926[9]. Colindele cântate de Corul Catedralei din Sibiu, multe dintre ele compoziţii şi armonizări proprii, au fost publicate ulterior în două volume, apărute în 1928 şi 1945[10].

Tot în perioada interbelică, Timotei Popovici a mai publicat şi alte lucrări importante pentru muzica bisericească românească: este vorba în primul rând de cele trei ediţii (1925, 1933, 1943) ale *Cântărilor Sfintei Liturghii pentru cor mixt* din repertoriul Corului Catedralei Mitropolitane[11] şi de cele trei ediţii pe care le-a îngrijit (a doua în colaborare, a treia şi a patra, singur) ale cărţii de *Cântări bisericeşti* a lui Dimitrie Cunţan[12].

---

[8] Pr.lect.univ.dr.Vasile Stanciu, *op.cit.*, p.256-257.

[9] Timotei Popovici, *Colecţiune de colinde şi cântece de stea pentru cor mixt şi de bărbaţi,*” vol.I, Scrisul Românesc”, Craiova, 1928, p.2 (nota de subsol).

[10] *Ibidem*, vol.I, 32 p.; *Ibidem*, vol.II, “Progresul” Institut de Arte Grafice, Sibiu, 1945, 52 p.

[11] *Cântările Liturgiei pentru cor mixt publicate de Timotei Popovici*, ed.I, 1925; ed.a II-a (primenită), 1933; ed.a III-a, Krafft & Drotleff S.A., Sibiu, 1943.

[12] *Cântările bisericeşti după melodiile celor opt glasuri al sf.biserici ortodoxe culese, puse pe note şi aranjate de Dimitrie Cunţanu, profesor la seminarul andreian arhidiecezan din Sibiu*,

Cu numeroşi ucenici rămaşi în urma sa, despre Pr.Timotei Popovici se poate spune, la modul general, că „a făcut epocă" în cetatea Sibiului[13].

Nicolae Oancea (*7 martie 1893, Râmnicu Vâlcea - 4 mai 1974, Bucureşti*), provenind din părinţi sibieni şi cu studii la Conservatorul din Bucureşti (1911-1916), şi-a desfăşurat o parte a activităţii sale în Ardeal, în particular la Sibiu, înainte de a se stabili la Bucureşti. Astfel, de-a lungul anilor, a predat muzica la licee din Alba Iulia, Sibiu (1919-1932) şi la *Academia teologică „Andreiană"* (între 1921-1923 şi 1928-1932), apoi la *Liceele „Gheorghe Şincai"* şi *„Gheorghe Lazăr"* din Bucureşti (1932-1948), fiind totodată dirijor al *Reuniunii române de Muzică şi Cântări G.Dima* (1921-1932), dar şi al *Corului Patriarhiei* (1932-1948), al *Corului Institutorilor* (1932-1942), al *Corului Teatrului de Stat şi Operetă* şi director al *Conservatorului „Astra"* (1935-1948).

S-a făcut cunoscut prin compoziţiile sale pentru cor, îndeosebi piese laice: *Cântece populare româneşti* (2 volume, Sibiu, 1922-1924), *Cântece patriotice* (Sibiu, 1926), *La horă-n sat*, lucrări pentru cor mixt (2 vol., Bucureşti, 1935), *Floricele. Cântece pentru copii* (Bucureşti, 1935; ed.a II-a, 1938), *Cântece pentru tineret*, pentru 3 voci egale (Bucureşti, 1938), *Suită de cântece populare ardeleneşti* (1950), *La ţară,* suită pentru cor mixt (1952) etc.

A compus de asemenea muzică de teatru, operă şi operetă: *Fetiţa orfană*, feerie în 2 acte (1924), *Floare de cicoare*, operă feerie în 2 acte (1925), *Jertfa*, operetă în 3 acte (1927), *A fost odată*, operă feerie în 3 acte (1928).[14]

Diaconul Petru Gherman (*3 octombrie 1907, Sălişte - 1 iulie 1941, Sibiu*), în pofida vieţii întrerupte pe neaşteptate la vârsta de numai 33 ani, a lăsat o urmă neştească în amintirea celor care i-au cunoscut activitatea. Absolvent al Academiei teologice „Andreiene" (1925-1929), s-a numărat între tinerii merituoşi trimişi cu bursă la studii de către Mitropolitul Nicolae Bălan, urmând astfel cursurile Academiei de Muzică din Bucureşti, la secţia teoretică-pedagogică şi de canto, apoi şi la cea de operă. La întoarcerea în Sibiu a predat un an ca profesor la *Şcoala normală „Andrei Şaguna"* (1936-

---

Ediţia a II-a, revăzută şi augmentată - publicată de consistoriul arhidiecezan, Sibiu, 1925; ed.a III-a în 1933 şi a IV-a în 1944, apărute de asemenea la Sibiu.

[13] Bibliografie bogată despre Pr.Timotei Popovici v.la Pr.Conf.Dr.Vasile Stanciu, *Muzica bisericească corală din Transilvania*, vol.I, Presa Universitară Clujeană, Cluj, 2001, p.101-123.

[14] Pr.prof.univ.dr.Mircea Păcurariu, *op.cit.*, p.317-318; Viorel Cosma, *Muzicieni români.Lexicon*, Bucureşti, 1970, p.335-336.

1937), după care a trecut ca profesor suplinitor de *Cântări bisericeşti, Tipic şi Ansamblu coral* la *Academia teologică „Andreiană”*, din 1937 până în 1941. În 1939 a fost hirotonit diacon pentru Catedrala Mitropolitană din Sibiu, evidenţiindu-se curând prin vocea sa de excepţie[15].

A lăsat în urmă o serie de compoziţii şi armonizări corale, mai ales religioase, care se cântă până astăzi, unele pentru cor bărbătesc („Concert religios” (glas VIII), „Cu noi este Dumnezeu”, „Troiţă de arhierei”, „Imn religios”), altele pentru cor mixt („Psalmul 129”, „Hristos a înviat” etc). Dintre cele patriotice şi populare pot fi amintite: „Doina”, „Ardealul”, Haţegana”, „Aşteptare”, în variante atât pentru cor mixt, cât şi pentru cor bărbătesc. În anul 1941 i s-au publicat patru „Colinde şi cântece de stea”: „Ziurel de zi”, „Trei crai”, „Bună veste gazdă-n casă”, şi „Domn bun”.[16]

Demne de remarcat sunt şi cele câteva scrieri teoretice ale sale, la care ne vom referi ulterior (în partea despre **Preocupări de muzicologie bisericească**).

Preotul Gheorghe Şoima (*13 februarie 1911, Sibiu - 26 noiembrie 1985, Sibiu*), format teologic la Academia „Andreiană” (1928-1932) şi cu studii la Conservatorul din Bucureşti (1932-1937), a fost mai întâi profesor suplinitor de Muzică la *Şcoala Normală „Andrei Şaguna”* din Sibiu (1937-1941), urmându-i apoi lui Petreu Gherman, după moartea acestuia, ca profesor suplinitor de *Cântări bisericeşti şi Tipic* la *Academia teologică „Andreiană”*, din 1941 până în 1943, când devine conferenţiar pentru aceeaşi disciplină - funcţie pe care o va ocupa până la pensionare, în anul 1976. Din anul 1940 preia de la Timotei Popovici şi conducerea *Corului Catedralei Mitropolitane* din Sibiu, la pupitrul căruia va rămâne timp de 45 ani, până la sfârşitul vieţii[17].

A compus lucrări corale bisericeşti, cele mai multe rămase în manuscris, atât pentru cor mixt, cât şi pentru cor bărbătesc: „Liturghia dogmatică”, „În Biserica măririi Tale stând”, Rugăciunea Sf.Efrem Sirul” etc. „Heruvicul” (în Re major) a fost tipărit de Timotei Popovici în ediţia a

---

[15] Medalioane bio-bibliografice despre Diac.Petru Gherman v.la Pr.prof.univ.dr.Mircea Păcurariu, *op.cit.*, p.334; la Pr.Conf.Dr.Vasile Stanciu, *Muzica bisericească corală din Transilvania…*, p.217-221 etc.

[16] Petru Gherman (Din compoziţiile musicale ale lui Petru Gherman, Seria I), *Colinde şi cântece de stea*, Editura Academiei teologice “Andreiene”, Sibiu (Tiparul Tipografiei Arhidiecezane), 1941, 8 p.

[17] Alte date bio-bibliografice despre Pr.Gheorghe Şoima v.la Pr.prof.univ.dr.Mircea Păcurariu, op.cit., p.338-339; Pr.lect.univ.dr.Vasile Stanciu, *Muzica bisericească ortodoxă din Transilvania…*, p.221-223.

treia, din 1943, a „Cântărilor Liturgiei”[18]. În 1940 a publicat la Sibiu „Opt colinde pentru cor mixt”[19].

Numeroase sunt compoziţiile sale corale laice - în perioada de care ne ocupăm, ca şi mai târziu: „La joc” (1950), „Mândru-i jocul Haţegana” (1951), „Jieneasca” (1951) etc. A fost şi un aprecat compozitor de muzică simfonică, între creaţiile sale numărându-se: *Adagio molto esspresivo* (1947), *Scherzo* (1947), *Moment rapsodic* pentru orchestră mare (1951), *Jieneasca* pentru orchetră(1953) etc.

Posedând o vastă cultură teologică şi muzicală, Gheorghe Şoima a publicat totodată studii şi articole de muzicologie bisericească (la care ne vom mai referi în partea despre **Preocupări de muzicologie bisericească**) sau de interes bisericesc mai general: „Despre Rugăciune”[20], „Temeiurile psihologice ale ritualului cultului divin”[21] etc.

Competenţa muzicală, împreună cu firea sa caldă, apropiată, a făcut ca personalitatea sa să rămână vie în amintirea coriştilor catedralei sau a celor care au ascultat interpretările sale ca dirijor, încă şi la câteva decenii după trecerea sa la cele veşnice.

Cântarea bisericească tradiţională, de strană (monodică)

Cântarea de strană obişnuită pe cuprinsul Arhiepiscopiei Sibiului a rămas şi după 1920, în timpul păstoririi Î.P.S.Mitropolit Nicolae Bălan, cea pe care Preotul şi profesorul de cântare bisericească Dimitrie Cunţan(u) o culesese şi publicase la Sibiu, în anul 1890, în cartea sa de “Cântări bisericesci”[22].

În fapt, după propria sa mărturie în *Prefaţa* cărţii, Dimitrie Cunţan *culesese şi fixase în scris* (pe notaţie apuseană) - tipărindu-le ulterior - acele variante în circulaţie orală ale cântării de strană din Ardeal pe care le considerase mai răspândite şi mai valoroase, chiar "de autoritate", între acestea numărându-se cele învăţată de el „după auz” (!) de la profesorii dinainte, profesorii P.Ioan Bobeş şi Ioan Dragomir, şi cele preluate de la un cântăreţ mai reputat, cum era Simeon Florea din Daneş[23]. În anii ce au urmat,

---

[18] *Cântările Liturgiei pentru cor mixt publicate de Timotei Popovici*, ed.a III-a…, p.23-24.
[19] Gheorghe Şoima, *8 colinde pentru cor mixt*, Sibiu, 1943, 8p.
[20] Idem, *Despre Rugăciune*, Sibiu, 1942, 62 p.
[21] Idem, *Temeiurile psihologice ale ritualului cultului divin*, în Anuarul XXIII (V) al Academiei Teologie “Andreiane”, 1946-1947, p.65-87.
[22] Dimitrie Cunţanu, *op.cit.*
[23] *Ibid.*, p.4: "am făcut începutul acestei **colecţiuni**, scriind pe rând cântările nóstre bisericesci (...) cum - **după auz** - le învăţasem şi eu de la predecesorii mei, profesorii P.Ioan Bobeş şi

răspândirea cărţii de cântări a lui Dimitrie Cunţan pe tot cuprinsul Mitropoliei Ardealului a dus la o oarecare "uniformizare" regională a cântării bisericeşti de strană - la aceasta contribuind şi "iradierea" modelului respectiv prin absolvenţii Institutului teologic-pedagogic de la Sibiu.

Dar profesorii de *Cântare bisericească* (şi chiar dintre cei de *Muzică vocală*, cum a fost cazul Pr.Timotei Popovici) care au urmat la Sibiu au observat curând că impunerea relativă a cântării "cunţane" nu a însemnat neapărat şi dispariţia altor variante "orale" (paralele) în cântarea bisericească din Ardeal. Această situaţie a făcut ca în anul 1925, Timotei Popovici împreună cu Candid Popa şi cu Aurel Popovici să încerce o îmbunătăţire a cărţii lui Dimitrie Cunţan[24], propunând în acest scop şi unele variante uşor diferite (dar aflate probabil în circulaţie orală). Ei motivau întreprinderea lor astfel: "În urma epuizării manualui «Cântările bisericeşti» publicat în a.1890 de regretatul Dimitrie Cunţanu, consistoriul arhidiecezan a iniţiat scoaterea unei noi ediţii a acestui manual. În acest scop prin actul Nr.2855 bis. din 12 Martie 1924 a cerut subsemnaţilor să prezentăm propuneri cu privire la retipărirea manualului. În răspunsul nostru am arătat că, *pentru ca să corespundă cerinţelor actuale, manualul trebuie supus unei revizuiri* (s.n.). Revizuirea se poate face în două chipuri: Susţinând melodile uzitate în arhidieceză, dar făcând îndreptările strict necesar, sau prin aplicarea principiului de unificare a cântării bisericeşti. În cazul întâi revizuirea se poate face imediat, pe când în cazul al doilea ea reclamă pe lângă timp şi muncă îndelungată şi o hotărâre principială din partea Bisericii. Pentru a pune cartea cât mai curând la îndemâna academiei teologice andreiene şi şcoalei normale Andrei Şaguna, în programa cărora studiul cântării bis. este obligator, am recomandat *modalitatea primă* (s.n.) şi anume: Cartea să se retipărească, supunând întreg materialul unei revizuiri atât în ceea ce priveşte melodiile cât şi aplicarea textelor la ele. *Textelor cu melodii ce în cursul timpului s'au dovedit fără rost practic din cauza structurii lor greoaie să li se aplice melodiile azi în uz, ca mai potrivite* (s.n.)."[25]

Ioan Dragomir. (...) (Apoi) la recomandare din parte competentă am angagiat pe cantorul bisericii nóstre din Daneş, anume **Simeon Florea**, care servesce bisericii de la a.1934 parte ca învăţătoriu , parte ca cantor. - După acest vechiu cântăreţ am scris şi Podobiile (...)."

[24] Ed. a doua a *Cântărilor bisericeşti* ale lui D.Cunţan, Sibiu, 1925.

[25] *Cântările bisericeşti* după melodiile celor opt glasuri al sf.biserici ortodoxe culese, puse pe note şi aranjate de Dimitrie Cunţanu, profesor la seminarul andreian arhidiecezan din Sibiu, Ediţia a II-a, revăzută şi augmentată - publicată de consistoriul arhidiecezan, Sibiu, 1925, din *Prefaţa la ediţia a II-a*.

Încercarea lui Timotei Popovici şi a colaboratorilor săi de a actualiza culegerea lui D.Cunţan nu a fost bine primită la vremea respectiva[26], fapt care se pare că a descurajat alte încercări - care nu ar fi servit, printre altele, tendinţelor de uniformizare (de „unificare”) urmărite de autoritatea bisericească, atât pe plan regional, cât şi, mai târziu, pe plan naţional, tendinţe la care se referă în treacăt şi Timotei Popovici, în rândurile din *Prefaţa* ediţiei din 1925, mai înainte citate[27].

Totuşi, profesorii de muzică bisericească care au urmat la Sibiu au apreciat cu toţii îndreptările şi actualizările ediţiei a doua (cea din 1925). Astfel, Arhid.Lect.Ion Popescu, referindu-se la această ediţie, spune că "este recunoscut că ea este superioară primei ediţii"[28], citându-l şi pe înaintaşul său la catedră, Pr.Prof.Gh.Şoima: "Cartea de cântări bisericeşti cunoaşte în anul 1925 o nouă ediţie. Profesorul T.Popovici, în colaborare cu Prof.Aurel Popovici şi cu Candid Popa, notează din nou şi cu mai multă competenţă melodiile celor 8 glasuri şi celelalte melodii bisericeşti, selecţionând unele *variante mai reuşite şi mai răspândite* (s.n.) decât cele tipărite de Cunţan"[29].

Un alt profesor la Academia Teologică "Andreiană" din Sibiu, Diac.Petru Gherman, în anul 1940, arăta de asemenea că "pentru o complectă cunoaştere a muzicii bisericeşti existente în practica poporului nostru (în particular a celei din Ardeal - n.n.), este nevoie de a uza de toate mijloacele de investigaţie pentru aducerea ei la lumină, ca: fonograf, notaţie după auz de la cât mai mulţi cântăreţi de biserică şi cuprinzând cât mai mult spaţiu geografic. Neputând-o cunoaşte complect – după cât s'a notat până acum - nu ne putem fixa cu temeiu asupra unui singur gen de cântare bisericească. *Trebuie să se pornească la lucru pentru dezgroparea muzicii*

---

[26] După cum reiese şi din faptul că următoarele ediţii ale cărţii lui D.Cunţan, deşi publicate tot de T.Popovici (ed.a III-a în 1933 şi a IV-a în 1944, apărute de asemenea la Sibiu) , revin la versiunea iniţială, cea a ediţiei I, din 1890.

[27] *Cântările bisericeşti* după melodiile celor opt glasuri al sf.biserici ortodoxe culese, puse pe note şi aranjate de Dimitrie Cunţanu…, Ediţia a II-a, Sibiu, 1925, loc.cit.: „Revizuirea se poate face în două chipuri: Susţinând melodile uzitate în arhidieceză, dar făcând îndreptările strict necesar, *sau prin aplicarea principiului de unificare a cântării bisericeşti* (s.n.). În cazul întâi revizuirea se poate face imediat, pe când *în cazul al doilea ea reclamă pe lângă timp şi muncă îndelungată şi o hotărâre principială din partea Bisericii* (s.n.)”.

[28] Arhid.Lector Ion Popescu, *Muzica bisericească din Transilvania*, în vol."Contribuţii transilvănene la teologia ortodoxă", Sibiu 1988, p.312.

[29] Pr.Prof.Gh.Şoima, *Muzica bisericească şi laică în Institutul Teologic din Sibiu*, în „Mitropolia Ardealului”, VI (1961), nr.11-12, p.803, apud. Arhid.Lector Ion Popescu, *stud.cit.*, p.312

bisericeşti pe cale folkloristică (...) (deoarece) constituie un adevăr faptul că muzica populară este legată structural de cântarea bisericească."[30].

Acest program de cercetare, chiar în termenii în care a fost enunţat de către Petru Gherman şi chiar dacă nu a putut fi dus la îndeplinire din lipsa mijloacelor sau a împrejurărilor favorabile, rămâne până astăzi cât se poate de actual.

Cântarea corală (polifonico-armonică)

Un număr important de coruri şi-a desfăşurat activitatea în Sibiu între cele două războaie, la conducerea lor aflându-se adesea unii dintre profesorii de muzică bisericească: Pr.Timotei Popovici şi Pr.Gheorghe Şoima au fost timp de aproape un secol dirijorii *Corului Catedralei Mitropolitane*, iar Nicolae Oancea şi Diac.Petru Gherman, care au fost la Sibiu conducători ai *Reuniunii române de Muzică şi Cântări G.Dima* (1921-1932), au dirijat şi corurile studenţilor *Academiei teologice „Andreiene"*, ca profesori de *Muzică vocală şi Ansamblu coral.*

Pentru aceste coruri şi pentru altele pe care le-au dirijat, aşa cum am văzut deja atunci când ne-am referit la activitatea unora dintre cei menţionaţi, toţi au armonizat sau au compus lucrări corale, religioase sau laice, între care cântări liturgice sau cu caracter religios mai larg, colinde şi cântece patriotice, cântece de inspiraţie populară etc.

În cele mai multe cazuri, stilul coral al pieselor se încadrează în limitele limbajului clasic, accesibil şi plăcut auditoriului. Uneori acest stil a fost apreciat drept „eclectic", ca o consecinţă a aplicării unei armonizări simple de factură scolastică la linii melodice „răsăritene", bisericeşti (de origine bizantină) sau populare (folclorice).[31]

În cazul cântărilor corale (armonico-polifonice) pentru Sfânta Liturghie, una dintre căile obişnuite a fost armonizarea cât mai adecvată a *melodiilor bisericeşti tradiţionale* de strană, după cum se poate vedea, spre exemplu, din analiza unora dintre *Cântărilor Sfintei Liturghii pentru cor*

---

[30] Arhid.Petru Gherman, *Muzica bisericească din Ardeal - generalităţi*, în "Omagiu Înalt Prea Sfinţiei Sale Dr.Nicolae Bălan, Mitropolitul Ardealului, la douăzeci de ani de arhipăstorire", Sibiu, 1940, p.10.

[31] V.caracterizarea lui Zeno Vancea, în *Muzica corală bisericească la români*, Editura Mentor S.A., Timişoara, 1944, p.53, cf.Pr.Conf.Dr.Vasile Stanciu, *Muzica bisericească corală din Transilvania...,* p.110.

mixt din repertoriul Corului Catedralei Mitropolitane ale lui Timotei Popovici[32].

Aceasta a fost şi calea întrebuinţată cel mai adesea pentru armonizările melodiilor unor colinde sau cântece populare (tradiţionale), atât la Timotei Popovici[33], cât şi la ceilalţi muzicieni.

Chiar şi atunci când s-a intenţionat eventual schimbarea liniei melodice, sau crearea uneia noi, originale, aceasta s-a petrecut aproape întotdeauna cu respectarea stilului tradiţional, bisericesc sau popular[34].

Preocupări de muzicologie bisericească

Mai ales doi dintre profesorii de muzică bisericească de la Sibiu pot fi amintiţi în perioada de care ne ocupăm, pentru preocuparea de a trata şi teoretic, sau chiar teologic, unele dintre problemele cântării/muzicii bisericeşti - este vorba despre Diac.Petru Gherman şi Pr.Gheorghe Şoima.

În afară de câteva medalioane dedicate lui Gheorghe Dima[35], Giuseppe Verdi[36], Candid Popa şi Dimitrie Cunţanu[37], două scrieri cu caracter de sinteză ale Diac.Petru Gherman atrag îndeosebi atenţia. Prima dintre acestea, tratând *Creştinismul ca factor determinant în concepţia Muzicii*, încearcă să urmărească prezenţa ideii creştine în întreaga istorie a muzicii universale, din antichitate până la compozitorii post-romantici[38]. Cea de a doua este deosebit de interesantă pentru efortul de a da o perspectivă generală asupra *Muzicii bisericeşti din Ardeal*[39], odată cu încadrarea acesteia în ansamblul devenirilor muzicale româneşti, de la începuturile latine (p.426-427) şi influenţele slavone ulterioare (p.427-431), până la „Muzica bisericească actuală" (p.433-435).

---

32 A se vedea analiza la o parte din *Cântările Liturgiei pentru cor mixt publicate de Timotei Popovici*... la Pr.Conf.Dr.Vasile Stanciu, *Muzica bisericească corală din Transilvania...,* p.109-119.

33 *Ibidem*, p.122, depre colindelor culese şi armonizate de T.Popovici.

34 *Ibidem*, p.119, referitor la "originalitatea melodiilor compuse în stil bisericesc,... chiar în stilul lui D.Cunţanu" ale *Cântărilor Liturghiei pentru 3 voci egale* de Timotei Popovici, publicate de acesta în şase ediţii, ultima în anul 1942.

35 Petru Gherman, *Program de concert* al Reuniunii Române de Muzică "G.Dima" din Sibiu, 1940, p.3-9.

36 Idem, *Giuseppe Verdi 1813-1901, viaţa şi opera lui,* cu prilejul Comemorării a 40 de ani de la moartea lui, Sibiu, 1941, 12 p.

37 Cf. Pr.lect.univ.dr.Vasile Stanciu, *Muzica bisericească ortodoxă din Transilvania...*, p.220

38 Petru Gherman, *Creştinismul ca factor determinant în concepţia Muzicii*, în Anuarul XV al Academiei Teologie "Andreiene", 1938-1939, p.217-231; şi în extras, 18 p.

39 Idem, *Muzica bisericească din Ardeal*, în vol."Omagiu Î.P.S.Sale.Nicolae Bălan - la douăzeci de ani de arhipăstorire", Sibiu, 1940, p.426-437.

Şi trebuie observat că multe dintre concluziile sale privind condiţia necesară a cântării bisericeşti rămân la fel de valabile până astăzi, fie că este vorba despre cântarea de strană (eventual sub forma cântării de obşte), despre armonizarea acesteia, despre specificul său liturgic şi dogmatic sau despre nevoia de uniformizare: „Cântarea unei singure melodii - monodie - susţinută de toţi credincioşii, sau cântându-se alternativ de către două grupe aceeaşi melodie (cântarea antifonică), sau cântarea melodiei susţinută de un ton central în jurul căruia se grupează celelalte sunete ale melodiei: isonul, din care se va naşte – cu ajutorul anumitor artificii – tonalitatea armonică modernă, este muzica bisericească a răsăritului. *Muzica bisericească originară este deci cea cu o singură melodie* (concepţie orizontală), aşa cum se practisă astăzi în cântarea de strană... Dacă cântării bisericeşti i se aplică tehnica armonică, atunci trebuie să i se respecte, păstrându-i-se, atmosfera arhaică şi aspectul modal din al cărui duh să izvorască armonia care să valorifice şi să evidenţieze ethosul existent în ea. O astfel de compoziţie muzicală destinată fiind şi cultului, trebuie să ţină cont şi de cerinţele liturgice şi dogmatice. Cu un cuvânt *trebuie creată o muzică teologică.* Iată de ce un compozitor de muzică bisericească trebuie să fie un bun cunoscător al teologiei (în special al formelor de cult) şi abil mânuitor al tehnicii muzicale... Muzica bisericească monodică, destinată cântării de strană, trebuie să se cunoască mai complet decât o cunoaştem astăzi şi notată pentru toate necesităţilor cultului... Să se tindă spre o *uniformizare* determinată de existenţa elementului muzical mai autentic ortodox şi etnic."[40]

La rândul său, Pr.Gheorghe Şoima publică în această perioadă articole şi studii despre *Valoarea educativă a muzicii*[41], despre *Funcţiunile muzicii liturgice*[42], despre *Muzica element de înfrăţire a popoarelor*[43], despre *Folclorul muzical religios*[44] etc., serie de scrieri pe care o va continua până spre sfârşitul vieţii sale (în 1985)[45].

Funcţiunile muzicii liturgice[46] se remarcă între celelalte ca fiind una dintre primele încercări (româneşti) de a contura o viziune mai dezvoltată cu

---

[40] *Ibidem*, p.436-437.

[41] Gheorghe Şoima, *Valoarea educativă a muzicii*, în Anuarul Şcoalei Normale "Andrei Şaguna" din Sibiu-la 150 de ani de existenţă, Sibiu 1938, p.147-152.

[42] Idem, *Funcţiunile muzicii liturgice,* în seria "Biblioteca Bunul Păstor", Nr.22, Editura "Revistei Teologice", Tipografia Arhidiecezană Sibiu, 1945, 104 p.

[43] Idem, *Muzica element de înfrăţire a popoarelor*, în vol."Biserica şi problemele vremii", Sibiu, 1947, p.129-143.

[44] Idem, *Folclorul muzical religios*, în "Studii Teologice", II, nr.3-4, 1950, p.28-294.

[45] V. Pr.prof.dr.Mircea Păcurariu, *op.cit*., p.338-339.

[46] Gheorghe Şoima, *Funcţiunile muzicii liturgice*…

caracter *teologic* asupra muzicii bisericeşti. În lucrare, după ce trece în revistă „Concepţia antichităţii eline despre însuşirile muzicii"(p.5 ş.u.), autorul tratează pe rând despre „Muzica în Sf.Scriptură" (p.6 ş.u.), despre „Concepţia muzicală patristică" (p.11 ş.u.), dezvoltând „Consideraţiuni ontologice asupra muzicii" referitoare la „Funcţiunea psiho-muzicală" şi la „Ce ne poate revela muzica" (p.19-26).

„Muzica privită din unghiul unei estetici creştine" (p.26 ş.u.) necesită alte consideraţii asupra „Cultului creştin" în general (p.30-40), care pregătesc partea cea mai importantă a lucrării (Partea a III-a), cea propriu-zis despre „Funcţiunile liturgice ale muzicii"[47]. În aceasta putem înţelege „Muzica liturgică înaintemergătoarea harului" (p.41 ş.u.) sau cum „Muzica liturgică ne îndeamnă şi ne ajută la rugăciune" (p.46 ş.u.), de ce constituie „Muzica factor estetic în cultul divin" (p.48 ş.u.), despre „Caracterul jertfelnic al muzicii liturgice" (p.49 ş.u.) şi despre „Rolul comunitar al muzicii cultice" (p.52 ş.u.), de ce "În cult muzica îndeplineşte şi o funcţie pedagogică" (p.57 ş.u.) şi despre „Rolul misionar al muzicii liturgice" (p.61 ş.u.). Aflăm unele „Păreri rezervate despre folosul duhovnicesc al muzicii" (p.65 ş.u.) şi despre „Cine şi cum să cânte în Biserică" (p.73 ş.u.), învăţăm să facem distincţie între „Muzică bună şi muzică rea" (p.81 ş.u.) şi „Dacă muzica instrumentală poate îndeplini vreo funcţie cultică creştină" (p.93 ş.u.), pentru a încheia cu o luare de poziţie echilibrată „Împotriva panmuzicismului liturgic" (p.100 ş.u.).

Chiar şi simpla enumerare de mai sus a temelor abordate ne permite, dintr-o perspectivă istorică, să putem aprecia efortul de racordare a problemelor muzicii bisericeşti la tendinţele majore ale muzicologiei epocii.

Participarea la viaţa muzicală

Toţi muzicienii sibieni amintiţi până acum, în afară de contribuţia la dezvoltarea muzicii bisericeşti, au participat intens şi la viaţa muzicală românească în general, atât la Sibiu, cât şi în restul ţării. Astfel, Timotei Popovici, după ce fusese secretar al „Reuniunii de cântări" de la Lugoj, iar în 1896 fusese ales profesor de Muzică la „Şcolile centrale române" din Braşov şi dirijor al corului bisericii Sf.Nicolae din Şchei, în anii următori a înfiinţat coruri la bisericile din Braşov-vechi şi Braşov-Cetate, fiind şi dirijor al „Reuniunii meseriaşilor". La Sibiu, de asemenea, pe lângă Corul Catedralei, a mai dirijat şi alte coruri.

[47] *Ibidem,* p.41-101.

În mod asemănător, Nicolae Oancea a fost la Sibiu dirijor al *Reuniunii române de Muzică şi Cântări G.Dima* (1921-1932), al cărei director muzical a fost şi Diac.Petru Gherman. Ulterior, la Bucureşti, Nicolae Oancea, în afară de *Corul Patriarhiei* (1932-1948), a dirijat şi *Corul Institutorilor* (1932-1942), *Corul Teatrului de Stat şi Operetă,* fiind pentru un timp şi director al *Conservatorului „Astra”* (1935-1948).

Şi Pr.Gheorghe Şoima, pe lângă obligaţiile didactice la *Academia teologică „Andreiană”*, respectiv la *Institutul teologic de grad universitar* şi cele de dirijor al *Corului Catedralei* din Sibiu, a mai fost un timp profesor de Armonie la *Şcoala populară de Artă din Sibiu* (1946-1949) şi a dirijat o serie de alte coruri, între care cel al *Reuniunii meseriaşilor* (1939-1949), al *Întreprinderii Poligrafice*, al *Sindicatului Învăţământ* şi altele. Nu trebuie uitată nici contribuţia lui Gh.Şoima la îmbogăţirea repertoriului simfonic românesc, prin compoziţiile sale pentru orchestră.

Cu toate corurile menţionate - inclusiv cu cele bisericeşti sau ale *Academiei teologice „Andreiene”* şi ale *Şcolii Ortodoxe Române de Cântăreţi Bisericeşti „Dimitrie Cunţan”,* în afara participărilor liturgice - muzicienii sibieni au susţinut concerte la nenumărate ocazii, îmbogăţind şi ridicând nivelul vieţii muzicale sibiene şi româneşti în general.

Legăturile cu cântarea bisericească şi cântăreţii din restul ţării

După Marea Unire de la 1918, şi în domeniul cântării bisericeşti apărea tot mai evident faptul că este „o necesitate şi religioasă şi naţională să se poată ajunge la o uniformitate de cântare bisericească“[48], „popularizarea şi uniformizarea cântării în Biserica Română înlesnind, şi pe această cale, unificarea sufletească a românilor“[49]; deoarece „această uniformizare a cântării bisericeşti va face ca toţi românii să aibe un limbaj bisericesc comun, precum este şi graiul zilnic“[50]. Aceste deziderate îi priveau desigur pe toţi cântăreţii din Biserica Ortodoxă Română, inclusiv pe cei din Transilvania.

De aceea, în acest spirit şi cu binecuvântarea Î.P.S.Mitropolit Nicolae Bălan, a avut loc în Braşov, la 29 septembrie 1927, unul dintre *Congresele Generale ale Cântăreţilor din România*, organizate sub conducerea preşedintelui din acea vreme al *Asociaţiei generale a*

[48] Ion Popescu-Pasărea, *Starea cântării bisericeşti în România*, în „Cultura“, XXV (1936), nr.1-2, p.3.
[49]Idem, *Cântările Sfintei Liturghii*, Tipografia cărţilor bisericeşti, Bucureşti, 1934, p.2, în Precuvântare.
[50]Idem, *Cântările Sfintei Liturghii*, Bucureşti, 1936, în Prefaţă.

Cântăreţilor bisericeşti din România, Ion Popescu-Pasărea. Între scopurile acestui congres s-a numărat şi „stabilirea unor legături cu cântăreţii din Ardeal şi un impuls al muzicii bisericeşti de aici“[51].

În anul următor (1928), un alt Congres General al Cântăreţilor s-a ţinut chiar la Sibiu, în 23-24 august, fiind un bun prilej pentru „a putea lua contact cu fraţii cântăreţi din Ardeal şi (...) a face cuvenita propagandă pentru unificarea cântării în Biserica Română“[52].

Acestea şi numeroase alte manifestări asemănătoare au pregătit în bună măsură terenul pentru iniţiativele Patriarhiei Române din cea de a doua jumătate a sec.al XX-lea, de uniformizare a cântării în Biserica Ortodoxă Română.

Concluzii

Chiar şi numai o sumară trecere în revistă a preocupărilor de cântare bisericească la Sibiu în timpul celor 35 de ani de arhipăstorire a Î.P.S.Mitropolit Nicolae Bălan (1920-1955) scoate cu claritate în evidenţă bogăţia manifestărilor şi emulaţia muzicală deosebită din acei ani în cadrul şi în jurul jurul Bisericii ardelene.

Fie că este vorba despre străvechea şi tradiţionala cântare ardelenească de strană, sau despre muzica corală mult mai elaborată componistic şi despre încercările de muzicologie şi teologie muzicală, cântăreţii şi muzicienii slujitori ai Bisericii şi-au adus în continuare contribuţia la creerea unei adevărate şi valoroase culturi muzicale în sudul Transilvaniei, la Sibiu - cu puternic ecou pentru întreaga cultură muzicală românească.

Consolidarea vieţii muzicale bisericeşti sub arhipăstorirea Î.P.S.Mitropolit Nicolae Bălan explică în bună măsură şi rezistenţa unor manifestări şi instituţii muzicale din zona Sibiului (să amintim doar stilul "cunţan" sau corurile bisericeşti din Sibiu şi Mărginime) sub opresiunea generală a jumătăţii de veac comunist ce a urmat, până la limanul de după 1989.

---

[51]*Congresul al IX-lea de la Braşov*, în „Cultura“, XV (1927), nr.9-10, p.69.

[52]*Congresul nostru*, în „Cultura“, XVI (1928), nr.6-7, p.2.

ORATORIUL “OCTOIHUL DE LA SIBIU” AL PREOTULUI GHEORGHE ŞOIMA, UN MONUMENT MUZICAL AL ORTODOXIEI TRANSILVĂNENE

Una dintre surprizele pregătirilor pentru Programul Sibiu Capitală Culturală Europeană 2007 a fost redescoperirea unei importante creaţii muzicale a Părintelui Gheorghe Şoima. Este vorba despre Oratoriul pentru solişti, cor şi orchestră “Octoihul de la Sibiu”, a cărui existenţă, nesigură, era cunoscută doar din auzite.

Evenimentul, important atât pentru cultura muzicală românească, cât şi pentru viaţa Bisericii Ortodoxe Române, este totodată un prilej de a readuce în actualitate una dintre cele mai distincte personalităţi muzicale şi bisericeşti din cultura românească, încă insuficient cunoscută şi pusă în valoare.

1. Preotul profesor Gheorghe Şoima

Născut în Sibiu, la 13 februarie 1911, Preotul Gheorghe Şoima[1] a studiat teologia la Academia teologică „Andreiană” din Sibiu între anii 1928-1932. A urmat şi cursurile Conservatorului din Bucureşti din anul 1932 până în 1937, după care a fost numit profesor suplinitor de Muzică la Şcoala Normală „Andrei Şaguna” din Sibiu, unde a activat din anul 1937 până în 1941. După moartea lui Petru Gherman, din anul 1941 i-a urmat acestuia ca profesor suplinitor de Cântări bisericeşti şi Tipic la Academia teologică „Andreiană”. În anul 1943 promovează conferenţiar pentru aceeaşi disciplină - funcţie pe care o va ocupa până la pensionare, în anul 1976.

Gheorghe Şoima a condus şi Corul Catedralei Mitropolitane din Sibiu, pe care l-a preluat de la Timotei Popovici în anul 1940. La pupitrul acestui cor de tradiţie va rămâne timp de 45 ani, până sfârşitul vieţii. A trecut la cele veşnice la 26 noiembrie 1985, tot în Sibiul în care s-a şi născut.

---

[1] Prezentări bio-bibliografice pe larg pentru Pr.Gheorghe Şoima v. la Pr.prof.univ.dr.Mircea Păcurariu, *Două sute de ani de învăţământ teologic la Sibiu*, Tipografia Eparhială Sibiu, 1987, p.338-339 şi la Pr.lect.univ.dr.Vasile Stanciu, *Muzica bisericească ortodoxă din Transilvania*, Cluj-Napoca, 1996, p.221-223.

Creaţia sa este bogată şi poate fi urmărită pe multiple planuri. A compus lucrări corale bisericeşti, atât pentru cor mixt, cât şi pentru cor bărbătesc, multe dintre ele rămase în manuscris. Între acestea din urmă, unele copiate sau multiplicate doar pentru uzul coral imediat, se numără: „Liturghia dogmatică", „În Biserica măririi Tale stând", Rugăciunea Sf.Efrem Sirul" etc. „Heruvicul" în Re major a fost tipărit de Timotei Popovici în cea de a treia ediţie a „Cântărilor Liturgiei", în anul 1943[2]. În 1940, Gheorghe Şoima a publicat la Sibiu „Opt colinde pentru cor mixt"[3].

Compoziţiile sale corale laice sunt de asemenea numeroase: „La joc" (1950), „Mândru-i jocul Haţegana" (1951), „Jieneasca" (1951) etc. Apreciat compozitor de muzică simfonică, dintre creaţiile sale în acest domeniu pot fi menţionate: Adagio molto esspresivo (1947), Scherzo (1947), Moment rapsodic pentru orchestră mare (1951), Jieneasca pentru orchetră(1953) etc.

Cu o temeinică şi vastă cultură teologică şi muzicală, Gheorghe Şoima a publicat studii şi articole de muzicologie precum: „Valoarea educativă a muzicii"[4], „Funcţiunile muzicii liturgice"[5], despre „Muzica element de înfrăţire a popoarelor"[6], despre „Folclorul muzical religios"[7] etc. Între acestea, îndeosebi volumul „Funcţiunile muzicii liturgice" se remarcă drept una dintre primele încercări româneşti de a contura o viziune cu caracter teologic asupra muzicii bisericeşti.

A publicat de asemenea articole şi studii de interes bisericesc mai general: „Despre Rugăciune"[8], „Temeiurile psihologice ale ritualului cultului divin"[9] etc. Între alte funcţii pe care le-a ocupat şi care dovedesc implicarea sa multilaterală în viaţa muzicală sibiană se numără cea de profesor de Armonie la Şcoala populară de Artă din Sibiu (1946-1949) şi cea de dirijor pentru diverse formaţii corale, între care cea a Reuniunii

---

[2] *Cântările Liturgiei pentru cor mixt publicate de Timotei Popovici*, ed.a III-a, Krafft & Drotleff S.A., Sibiu, 1943, p.23-24.

[3] Gheorghe Şoima, *8 colinde pentru cor mixt*, Sibiu, 1943.

[4] Idem, *Valoarea educativă a muzicii*, în Anuarul Şcoalei Normale "Andrei Şaguna" din Sibiu-la 150 de ani de existenţă, Sibiu 1938, p.147-152.

[5] Idem, *Funcţiunile muzicii liturgice*, în seria "Biblioteca Bunul Păstor", Nr.22, Editura "Revistei Teologice", Tipografia Arhidiecezană Sibiu, 1945, 104 p.

[6] Idem, *Muzica element de înfrăţire a popoarelor*, în vol."Biserica şi problemele vremii", Sibiu, 1947, p.129-143.

[7] Idem, *Folclorul muzical religios*, în "Studii Teologice", II, nr.3-4, 1950, p.28-294.

[8] Idem, *Despre Rugăciune*, Sibiu, 1942, 62 p.

[9] Idem, *Temeiurile psihologice ale ritualului cultului divin*, în Anuarul XXIII (V) al Academiei Teologie "Andreiane", 1946-1947, p.65-87.

meseriaşilor (1939-1949), a Întreprinderii Poligrafice din Sibiu, a Sindicatului Învăţământ şi altele.

Până astăzi, la mai bine de două decenii de la moartea sa, personalitatea Părintelui Gheorghe Şoima, competenţa sa muzicală, împreună cu firea caldă, apropiată, au rămas vii în amintirea celor care l-au cunoscut, a coriştilor Catedralei Mitropolitane sau a celor care au ascultat compoziţiile sale şi interpretările sale ca dirijor.

2. Oratoriul «OCTOIHUL de la Sibiu»

Deşi în pagina de titlu a manuscrisului Părintele Gheorghe Şoima numeşte creaţia sa „Suită pentru cor, orchestră şi soli", „Octoihul de la Sibiu" este un veritabil Oratoriul pentru solişti, cor şi orchestră. Finalizat în anul 1970 - tot după o însemnare de pe prima pagină a manuscrisului - Oratoriul "Octoihul de la Sibiu" a însemnat pentru compozitorul teolog sibian urcarea unor trepte ale înălţimii (sau profunzimii) teologice şi ale complexităţii muzicale rareori atinse înaintea sa.

În primul rând este vorba despre abordarea în genul vocal-simfonic a unui aspect cu totul special, aşa cum este „Octoihul" pentru teologia şi pentru viaţa liturgică a Bisericii Ortodoxe.

„Octoihul" este cartea de slujbă şi totodată colecţia de imne a Bisericii Ortodoxe „care cuprinde Cântările Învierii pe cele opt glasuri pentru toate zilele săptămânii"[10]. „Octoihul" (okto-ehos, „opt glasuri") denumeşte totodată sistemul celor opt moduri muzicale (cu game, formule melodice şi cadenţe specifice) folosite în cântarea bisericească tradiţională de origine bizantină.

Structurarea „Octoihului" este atribuită în Tradiţia bisericească Sfântului Ioan Damaschin (sec.VIII) de la Mănăstirea Sf.Sava din Ierusalim, dar se ştie că şi mai înainte şi după acesta, numeroşi alţi Sfinţi Părinţi ai Bisericii răsăritene şi-au adus o contribuţie importantă la completarea „Octoihului".

Sensul teologic al „Octoihului" depăşeşte însă cu mult semnificaţia sa muzicală, în măsura în care el simbolizează şi dezvăluie liturgic Ziua a opta („opt" glasuri), de fapt ziua cea „una" şi veşnică a creaţiei originare şi totodată Ziua Învierii Mântuitorului Iisus Hristos (seria glasurilor începe în fiecare an în Duminica Sfintelor Paşti), care a redeschis Împărăţia lui Dumnezeu pentru întreg neamul omenesc[11].

---

[10] Cf.pag.de titlu la *Octoih mare*, ed.VI, Edit.Instit.Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti.

[11] V.o prezentare a problematicii teologice a *Octoihului* în lucrarea noastră, Pr.Vasile Grăjdian, *Teologia cântării liturgice în Biserica Ortodoxă - Aspecte de identitate a cântării liturgice ortodoxe,* Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2000, p.46-70.

Din punct de vedere muzical, foloseşte melodii ale celor opt glasuri caracteristice stilului cântării de strană din Transilvania[12] („după Dimitrie Cunţan”, cel care le-a publicat prima oară la Sibiu în anul 1890[13]).

Tratarea vocal-simfonică potenţează expresia dramatică a unor texte liturgice ce depăşesc limitele cărţii „Octoihului” - unele dintre ele fiind împrumutate din „Triod” (cartea de slujbă din perioada Postului Mare) sau din „Penticostar” (cartea de slujbă din perioada de după Sfintele Paşti).

Fiecare dintre cele opt părţi ale oratoriului urmează unuia dintre cele opr glasuri ale Octoihului. Structurarea materialului imnografic ales de Gheorghe Şoima pentru oratoriul său este următoarea:

Glasul I: *„Doamne, strigat-am către Tine”*

Doamne, strigat-am către Tine, auzi-mă. Ia aminte glasul rugăciunii mele, când strig către Tine, auzi-mă Doamne.

Glasul II: *„Domnul mă va auzi”*

Să ştiţi că Domnul mă va auzi. Striga-voi către Dânsul. Să nu greşiţi mâniindu-vă, cugetaţi în inimile voastre, în reculegere, jertfiţi jertfa dreptăţii, nădăjduiţi în Domnul.

Glasul III: *„Astăzi Fecioara naşte”*

Astăzi Fecioara naşte pe Creatorul a toate. Peştera aduce Raiul şi steaua arată pe Hristos, lumina celor din întuneric. Magii se închină şi păstorii văd minunea, îngerii cântă zicând: Mărire întru cele de sus, mărire lui Dumnezeu.

Glasul IV: *Troparul Sfintelor Patimi*

Răscumpăratu-ne-ai pe noi cu scump sângele Tău, pe Cruce pironindu-Te, cu suliţa fiind împuns, ai izvorât nemurire, Mântuitorul nostru, mărire Ţie !

Glasul V: *Sedealnă şi „Ziua Învierii”*

Crucea Domnului, Crucea să o lăudăm, cântând sfântă îngroparea Lui şi sfânta Lui Înviere, că a înviat pe cei morţi, Dumnezeu fiind; prădat-a stăpânia morţii, lumină răsărind celor din iad. Mărire puterii Lui !

---

[12] Pr.Lect.Dr.Dobre Sorin, în teza sa de doctorat *„Muzica bisericească tradiţuonală din zona Sibiului - Studiu monografic”*, alcătuită sub îndrumarea Pr.prof.univ.dr.Vasile Stanciu şi susţinută la Facultatea de Teologie Ortodoxă a Universităţii „Babeş-Bolyai” din Cluj-Napoca joi 20 decembrie 2007, tratează pe larg folosirea variantelor ardeleneşti ale glasurilor bisericeşti în Oratoriul *„Octoihul de la Sibiu”* al Pr.Gheorghe Şoima.

[13] Dimitrie Cunţanu, *Cântările bisericesci - după melodiile celor opt glasuri ale sfintei biserici ortodoxe, culese, puse pe note şi arangeate de Dimitrie Cunţanu, Profesor la seminarul "andreian" arhidiecesan*, Editura autorului, Sibiu (Tippografia Jos.Eberle şi Co., Viena), 1890.

Ziua Învierii ! Să ne luminăm cu prăznuirea ei, unii pe alţii să ne îmbrăţişăm, să zicem fraţilor şi celor ce ne urăsc pe noi; toate să le iertăm pentru Înviere şi aşa să strigăm: Hristos a înviat din morţi, cu moartea pe moarte călcând şi celor din morminte viaţă dăruindu-le.

Glasul VI: *Rugăciune mută*

Glasul VII: *Martirică parafrazată - Utrenia de joi*

Năzuind ca un singur om şi privind spre acelaşi ţel, mulţimea mucenicilor răbdători de chinuri au descoperit în moartea pentru Hristos calea vieţii, fiecare râvnind sfârşitul înaintea celuilalt. Ei răpeau chinurile ca şi cum ar fi fost comori, iar când moartea întârzia, se mângâiau unii pe alţii zicând: deşi nu murim chiar acum, să nu deznădăjduim, căci vom muri neapărat. Ceea ce oamenii nu-şi doresc, ei au dorit cu ardoare, prefăcând nevrerea în vrere; cu moneda morţii plătind, viaţă au cumpărat. Pentru rugăciunile acestor Sfinţi ai Tăi, Dumnezeule, miluieşte-ne pe noi !

Glasul VIII: *Toată suflarea să laude pe Domnul*

Toată suflarea să laude pe Domnul, lăudaţi pe Domnul din ceruri, lăudaţi-L pe El întru cele de sus, lăudaţi-L în strune şi organe ! Ţie se cuvine cântare Dumnezeule. Toată suflarea şi toată făptura să laude pe Domnul ! Amin.

3. Prezentarea Oratoriului ”Octoihul de la Sibiu” în primă audiţie absolută

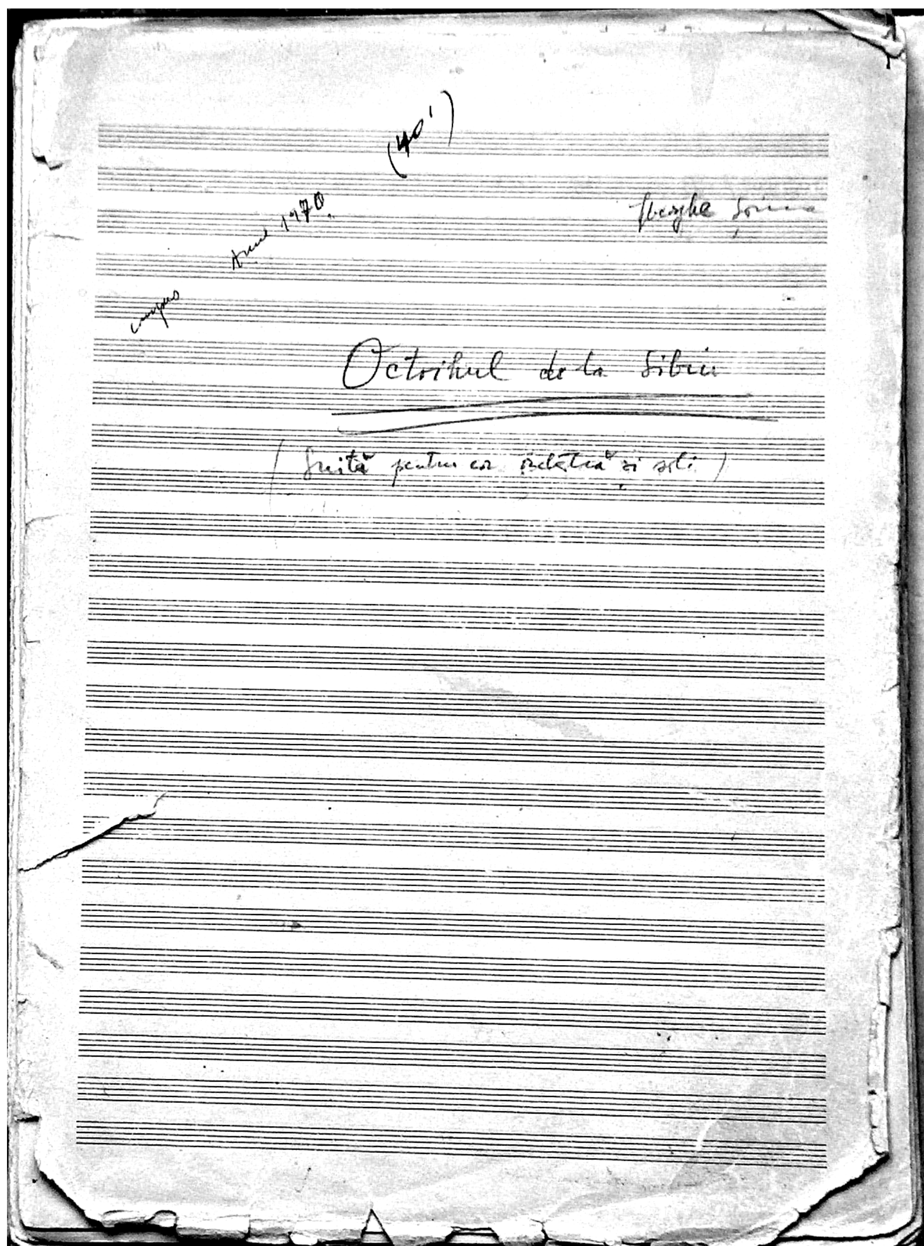
În anul 2005, D-na Liliana Arcu, fiica Părintelui Gheorghe Şoima, membră a Corului Filarmonicii „Transilvania” din Cluj-Napoca, a luat legătura cu Maestrul Florentin Mihăescu, prezentându-i acestuia manuscrisul oratoriului, aflat până atunci în posesia familiei compozitorului. În lunile ce au urmat, pe baza manuscrisului încredinţat, Maestrul Florentin Mihăescu a realizat tehnoredactarea computerizată atât a partiturii generale, cât şi a ştimelor de orchestră, corectând şi câteva erori de scriitură. De asemenea, a luat legătura cu conducerea Filarmonicii de Stat din Sibiu, pentru a propune prezentarea *Oratoriului ”Octoihul de la Sibiu”* în cadrul pregătirilor pentru Programul *Sibiu Capitală Culturală Europeană 2007*.

În continuare, cu ajutorul Consiliului Judeţean şi al Consiliului Local Sibiu, au fost găsite sursele de finanţare necesare, aşa încât **Joi 9 noiembrie 2007** în **Sala Thalia a Filarmonicii de Stat Sibiu** a putut fi ascultat *Oratoriul ”Octoihul de la Sibiu” de pr.Gheorghe Şoima* în **primă audiţie absolută.**

Conducerea muzicală a fost asigurată de Maestrul Florentin Mihăescu, alături de Orchestra Simfonică a Filarmonicii de Stat din Sibiu fiind prezenţi soliştii Irina Săndulescu - soprană, Maria Pop - mezzosoprană, Szilágyi Zsolt - tenor şi Gheorghe Roşu - bas. Partea corală a fost susţinută de Corul Filarmonicii *Transilvania* din Cluj-Napoca, dirijor Cornel Groza.

În baza unui parteneriat al *Filarmonicii de Stat Sibiu* cu *Societatea Română de Radiodifuziune*, în aceeaşi perioadă a lunii noiembrie 2006 o echipă tehnică de la *Radio România Muzical „George Enescu"* a realizat o înregistrare a Oratoriului „Octoihul de la Sibiu", inclusiv din concert. Această înregistrare a stat la baza unui CD audio cu *Oratoriul "Octoihul de la Sibiu"*, realizat în cursul anului 2007.

Creaţie de o dramaturgie elaborată şi o monumentalitate impresionantă (cu o durată de cca.50 min.) *Oratoriul "Octoihul de la Sibiu"* al Preotului muzician Gheorghe Şoima rămâne să fie încă descoperit atât de către muzicieni şi muzicologi, cât şi de către publicul meloman.



Oratoriul ”Octoihul de la Sibiu” – manuscris, pagina de titlu

Oratoriul ”Octoihul de la Sibiu” - manuscris, Glasul I

Oratoriul ”Octoihul de la Sibiu” - manuscris, Glasul 2

Oratoriul ”Octoihul de la Sibiu” - manuscris, Glasul 3

Oratoriul ”Octoihul de la Sibiu” - manuscris, Glasul 4

Studies, Translations and Summaries

A. ORALITY OF THE CHURCH CHANT IN TRANSYLVANIA

THE RESEARCH CONCERNING THE ORALITY OF THE TRADITIONAL ORTHODOX LITURGICAL CHANT IN THE SOUTH TRANSYLVANIA

Summary

The Orthodox Church chant represents an important spiritual treasure in the Romanian musical culture, a mark of cultural identity and an original contribution to the universal culture and music.

In the orthodox parishes in Transylvania, in the last few centuries, the liturgical chant emerged as an original synthesis between the old Byzantine music tradition and the Romanian oral folk chant.

After Dimitrie Cunțanu published in Sibiu-1890 his first volume of Church Chants, some other experts (Timotei Popovici, Petru Gherman, Gheorghe Șoima) emphasized the necessity of a deep study on the oral variants of the orthodox chant in Transylvania.

The last four years, in a project subsidized by the Ministry of Research, Education and Youth, a team of specialists from the "Andrei Șaguna" Faculty of Theology of the Lucian Blaga University in Sibiu started to review, register, record, analyze and valorize in an as systematic way as possible (and with the help of modern, digital technology) the variaty of chants in parishes belonging to the Archiepiscopate of Sibiu (South Transylvania).

The results of this investigation were presented in an Audio and Multimedia Archive (107 Multi-media CDs - with more as 3000 recorded chants, 100 videos, 300 digital-pictures, 100 Audio CDs, some DVDs), 4 books and 8 published studies.

Romanians are 87% Orthodox Christian, statistically speaking. A great part of their culture developed intertwined with the liturgical life of the Church, and represents an important treasure of the Romanian identity and an original contribution to the universal culture.

The Orthodox Church music, as monodic vocal chant, is an essential part of the Romanian liturgical culture. Throughout its history, while drawing on its Byzantine roots, the Romanian orthodox liturgical chant

developed a great variety of original forms. Some influences were based on the historical regions of the country (Moldavia, Walachia, Transylvania)[1]. In the orthodox parishes of Transylvania, the orthodox church chant has a series of specific features: it developed as a synthesis between the Byzantine and the local (Romanian) folk chant[2].

Because both the old Byzantine liturgical chant[3] and the Romanian folkloric chant are characterized by orality, it is possible to describe it as a synthesis of two oralities, the Byzantine and the Romanian folkloric, in the orthodox liturgical chant from Transylvania; in terms of tradition, it is a synthesis between the Byzantine oral tradition and the Romanian oral (folkloric) tradition.

Dimitrie Cuntan(u) was the first to transcribe some of the Transylvanian oral liturgical chants and to publish a volume of ***Church Chants*** (Sibiu, 1890)[4] - until today a reference for the orthodox liturgical chants from Transylvania. Later, in 1925, Timotei Popovici together with Candid Popa and Aurel Popovici (all church music teachers in Sibiu like D.Cuntan) tried to transcribe and to introduce some new oral variants of liturgical chants in the second edition of the book of Dimitrie Cuntan[5]. That edition didn't have a good reception in Transylvania and the next editions returned to the form of the first edition of D.Cuntan[6].

Another musician from Sibiu, Petru Gherman, wrote in 1940 that it is necessary to study the church music (in Transylvania) "on the folkloristic way"[7], because of its many different oral variants.

---

[1] Gh.Ciobanu, *Raportul dintre muzica liturgică românească şi muzica bizantină (The relation between the Romanian and the Byzantine Music)*, "Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie", vol.II, Bucureşti, 1979, p.268: "muzica liturgică românească, cu toată varietatea ei regională, are la bază muzica bizantină" ("the Romanian liturgical music, with all its regional variety, has the Byzantine music as basis").

[2] Pr.Gh.Şoima, *Muzica bisericească şi laică în Institutul Teologic din Sibiu (The church and laic Music in the Theological Institute of Sibiu)*, "Mitropolia Ardealului", VI 1961, nr.11-12, p.798.

[3] Pr.I.D.Petrescu, *Etudes de Paléographie musicale byzantine*, Bucuresti, 1967, p.13; Gh.Ciobanu, *La rythmique des neumes byzantines dans les transcriptions de I.D.Petrescu de de Egon Wellesz par rapport à la pratique actuelle*, "Rhythm in Byzantine Chant", Hernen, 1991, p.26.

[4] Dimitrie Cunţanu, *Cântările bisericesci (The Church Chants)*, 1st ed., Sibiu, 1890.

[5] *Ibid.,* 2nd Ed., Sibiu, 1925.

[6] *Ibid.,* 3rd Ed. 1933, 4th Ed.1944.

[7] Petru Gherman, *Muzica bisericească din Ardeal - generalităţi (The Church Music in Transylvania - Generalities)*, "Omagiu Înalt Prea Sfinţiei Sale Dr.Nicolae Bălan, Mitropolitul Ardealului, la douăzeci de ani de arhipăstorire", Sibiu, 1940, p.10.

In the second half of the XXth century, under the communist régime, both the Church and the researchers in the field of folklore ignored the orality of the church chant, the Church authorities being interested by the uniformisation of the chant in the Romanian Orthodox Church and the laic researchers considering the church chant as a mystic (and a not “politically correct”) problem.

After the political changes of 1989 in Romania, the problem of the orality in the Romanian orthodox liturgical chant from South Transylvania began, once again, to be researched in a scientific and a systematic way.

In the last four years, in a project subsidized by the *Ministry of Research, Education and Youth* (*The National Council of the Scientific Research in the High Education* - Grants Nr.290/2002, 368/2003, 368/2004), a team of specialists from the "Andrei Şaguna" Faculty of Theology of the "Lucian Blaga" University in Sibiu started to reviewed, register, record, analyze and valorize in an as systematic way as possible (and with the help of modern, digital technology) the different aspects of the chant in the parishes part of the Archiepiscopate of Sibiu (South Transylvania). Lead by Priest Prof.Th.D. Vasile Grajdian (musicologist), the team is comprised of young researchers: Pr.Lect. Mag.Dobre Sorin (musicologist), Streza Iuliana (computer engineer, librarian and archivist), Assist.Grecu Corina (computer engineer).

In the beginning (May-June 2002), 477 chanters from 447 parishes of the Archiepiscopate of Sibiu were registered and an Agenda of meetings with different chanters was established. In the next four years, in more as 90 travels, some 98 chanters were recorded (audio and video). Old chanters were recorded first, but if in some villages were found more than one chanter, then they were all recorded. In some instances, in the same village there are whole families (“dynasties”) of church chanters (grandfather, father, mother and sons) or “village music-academies” with more generations of church chanters (5-7 persons). We tried to record all chanters we met and planned to sort and select through all recordings at the end.

The directions to follow in recording were the liturgical genera: the *Eight Church Modes* (The Orthodox *Octoechos*), the chants for the *Holy Liturgy*, for other *Divine Services*, for *Holy Days* etc.

A second phase was the analysis, the selection and the classification of the recorded material. Some variations of chants were partially transcribed to help the musicological analysis. A catalog of recorded material, with many analytical issues, begins to be realized too.

Finally, the results of the investigation (until the end of February 2005) were presented in an *Audio and Multimedia Archive* (107 Multi-media CD's with more than 3000 recorded chants, 100 videos and 300 digital-pictures; 99 Audio individual CD's), an Audio CD-*Anthology* with 54 selected songs (offered as demo), some *Multi-media DVD's*, *2 books* (in 4 volumes, 1020p.) and *8 published studies*.

Currently, at the end of the first four years of research in orality, it is possible to conclude that the initial hypothesis about the great diversity and the musical and stylistic value of the oral orthodox church chant in the South Transylvania were confirmed, encouraging further investigation in the future.

Works published in the frame of the project *The systematic Research and Valorization concerning the Treasure of Orality of the Chant in the Churches of the Archiepiscopate of Sibiu* (2002-2005):

1. Grăjdian Vasile, *Elemente de oralitate în cartea de cântări bisericeşti a lui D.Cunţanu - Sibiu, 1890 (Elements of Orality in the Book of Church Chants published by D.Cuntanu - Sibiu 1890)*, "Acta Musicae Byzantinae" (Iaşi), Vol.IV, 2002, p.182-187.
2. Idem, *Cercetarea oralităţii în cântarea ortodoxă din Ardeal (The Research of the Orality in the Orthodox Chant from Transylvania)*, study presented in the frame of the "International Congress in Byzantine Musicology" , Bucureşti, 17-20 October 2002.
3. Idem, *"Românirea" de factură folclorică în cântarea bisericească de origine bizantină din Ardeal - aspecte ale glasului VI (The folkloric "romanisation" in the Church Chant of Byzantine Origin from Transylvania – Aspects of the 6th Mode)*, study presented in the frame of the "International Symposium in Byzantine Musicology", Piatra-Neamţ, 29-30 November 2002.
4. Idem, *Cercetarea sistematică şi valorificarea tezaurului de oralitate al cântării de strană din bisericile Arhiepiscopiei Sibiului (The systematic Research and Valorization concerning the Treasure of Orality of the Chant in the Churches of the Archiepiscopate of Sibiu)*, "Anuarul academic" 2001/2002 al Facultăţii de Teologie "Andrei Şaguna" Sibiu, p.337-345.
5. Pr.Grăjdian Vasile, Dobre Sorin, *Cântăreţi bisericeşti din Ardeal (Church Chanters from Trasylvania)*, 1st Vol., University "Lucian Blaga" Press, Sibiu, 2003, 238p. (ISBN 973-651-618-0; ISBN 973-651-619-9).
6. Pr.Grăjdian Vasile, *Câteva aspecte actuale de oralitate în cântarea bisericească din Ardeal (Some actual Aspects of Orality in the Church Chant from Transylvania)*, "Acta Musicae Byzantinae" (Iaşi), Vol.V, 2003, p.102-110.
7. Idem, *Moştenirea bizantină în cântarea de* strană *din Ardeal (The Byzantine Heritage in the Church Chant from Transylvania)*, study presented in the frame of the Symposium "Byzance après Byzance", Oradea, 7-8 Mai 2003.

8. Pr.Grăjdian Vasile, *Irmosul Învierii în variante orale actuale ale cântării bisericeşti de strană din Ardeal (The Heirmos of the Resurrection in actual oral Variants of the Church Chant in Transylvania)*, "Acta Musicae Byzantinae" (Iaşi), Vol.VII, 2004, p.137-156.
9. Idem, *Oralitatea cântării bisericeşti din Ardeal - studii (The Orality of the Church Chant in Transylvania - Studies)*, University "Lucian Blaga" Press, Sibiu, 2004, 300p. (ISBN 973-651-778-0).
10. Idem, *Lucrări publicate în cadrul proiectului "Cercetarea sistematică şi valorificarea tezaurului de oralitate al cântării de strană din bisericile Arhiepiscopiei Sibiului" (Works published in the Frame of the Project "The systematic Research and Valorization concerning the Treasure of Orality of the Chant in the Churches of the Archiepiscopate of Sibiu")*, "Acta Musicae Byzantinae", Iaşi, Vol.VIII, 2005, p.141-146.
11. Pr.Grăjdian Vasile, Pr.Dobre Sorin, Streza Iuliana, Grecu Corina, *Cântăreţi bisericeşti din Ardeal (Church Chanters from Transylvania)*, 2nd Vol., University "Lucian Blaga" Press, Sibiu, 2004, 221p. (ISBN 973-651-618-0; ISBN 973-651-936-8)
12. Pr.Grăjdian Vasile, *Cântăreţi bisericeşti din Ardeal, (Church Chanters from Transylvania)*, 3rd Vol., University "Lucian Blaga" Press, Sibiu 2005, 264p. (ISBN 973-651-618-0; ISBN 973-739-038-5).

DIMITRIE CUNȚAN (1837-1910) AND THE ORTHODOX LITURGICAL CHANT IN TRANSYLVANIA

Summary (p.29-45)

The first “Book of Church Chants” of the Romanian Orthodox Church in Transylvania, published by Dimitrie Cunţan in Sibiu (1890), remain until today an “archetypal” musical writing and a mark of identity for the Romanian orthodox chanters from the Transylvanian parishes, being possible to find a reference to it for all rich “embellishments” and the great number of variants in the oral practice.

Keywords: Cuntan Transylvania Romanian orthodox chant

THEORY, PRACTICE, TRADITION - COMPLEMENTARY FACTORS FOR THE UNDERSTANDING OF THE PLACE OF THE D.CUNŢAN’S BOOK OF “CHURCH CHANTS” (SIBIU, 1890) IN THE FRAME OF THE ORTHODOX LITURGICAL CHANT IN TRANSYLVANIA

Summary (p.46-53)

Dimitrie Cunţan (1837-1910) and his first Book of “Church Chants” of the Romanian Orthodox Church of Transylvania, published in Sibiu (1890), remains even today a “legend” for the Romanian orthodox chanters and for the traditional liturgical chant in the Transylvanian parishes, but for a better understanding of the D.Cunţan’s activity in the field of the church chant should be taken into account all factors - such as theory, practice and tradition - which togheter may give a more correct view to problems.

Keywords: Cuntan Transylvania Romanian orthodox chant

ISSUES RELATED TO THE PROFILE OF THE CHURCH SINGER IN THE PARISHES OF ARCHDIOCESE SIBIU

Summary (p.54-65)

A research developed between 2002-2005 in the field of the orality of the traditional liturgical chant in the parishes belonging to the Archiepiscopate of Sibiu had as collateral results some conclusions concerning ***the status of the Church singers in South Transylvania***.
They are formed as professional singers more in the practice of the liturgy as in special schools; usually they practice other trades too, build good families with children and are living in the parishes. As professional age the church singers cover equally all the ages, between 19 and 88 years.

Keywords: Orthodox Church singers status Transylvania

ORNAMENTATION IN THE CHURCH SINGING OF BYZANTINE TRADITION IN TRANSYLVANIA. STICHERA OF THE VESPER, TO "LORD, I HAVE CRIED". TONE 5

Summary

Previous musicology research established the kinship of the traditional Orthodox Church singing in Transylvania with the church music of Byzantine tradition, to which were added over time a series of regional folk influences. An important collection of songs for the church singing in Transylvania is the book of *Church Songs* published in 1890 in Vienna by Father Dimitrie Cunţan (1837-1910) from Sibiu - that is until today a defining landmark for the liturgical singing of the Orthodox Church in Transylvania.

Other research - including many audio records - have shown that in the practice of the liturgical chant in the Transylvanian Orthodox parishes there is a great melodic variety for every type of song, compared with the patterns recorded in the Dimitrie Cunţan's book of *Church Songs*. The interpretation performed by the different Transylvanian church singers is often characterized by a rich *ornamentation*, contributing in an important measure to achieve that melodic variety.

This study aims to compare the melodic model proposed by Dimitrie Cunţan in his book for the *Stichera of the 5th Tone to the "Lord, I have cried" of the Vesper* with some characteristic interpretations, transcribed from 54 more recent records available. The examples chosen are trying to highlight specific types or styles of ornamentation and their influence on the general melodic profile of that song – from close variations until more far variations, in comparison with the model of Dimitrie Cunţan.

The traditional liturgical chant in the Romanian Orthodox Church is rooted in the Byzantine[1] musical tradition; so is regional Romanian church singing, which was subject to a series of regional folk influences added over time.[2]

The project of *Systematic research and valorisation of the oral patrimony of chanting in the parishes belonging to the Archdiocese of Sibiu*,

---

[1] Gh. Ciobanu, *Raportul dintre muzica liturgică românească şi muzica bizantină (The Relation between the Romanian liturgical chant and the Byzantine one)*, in "Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie" (*"Studies in Ethnomusicology and Byzantology")*, vol. II, Ed.Muzicală, Bucharest, 1979, p.268: "muzica liturgică românească, cu toată varietatea ei regională, are la bază muzica bizantină" ("*Romanian liturgical chant, in its entire regional variety, is based on Byzantine music")*.

[2] Gh.Șoima, *Muzica bisericească și laică în Institutul Teologic din Sibiu (Church and Lay Music at the Theological Institute of Sibiu)*, in "Mitropolia Ardealului", VI 1961, no.11-12, p.798.

developed within the “Lucian Blaga” University of Sibiu between 2002-2004,[3] allowed the compiling of an archive of audio records of almost 100 church singers, most of them from the Archpriestships of Sibiu, Sălişte and Agnita in the Archdiocese of Sibiu[4].

A brief overview of the audio records reveals the great richness of the oral melodic variations that circulated in Southern Transylvania (in the mentioned archpriestships), which are still waiting for more thorough research meant to highlight the features of a complex and subtle art. For this part of Romania, the analysis of church singing – at least in principle or declaratively – is made by comparison to the book of *Church Songs* published in 1890 in Vienna by Pr. Dimitrie Cunţan (1837-1910) of Sibiu.[5]

On the coordinates above, this study aims to highlight a series of aspects of ornamentation in the chanting of Byzantine tradition in Southern Transylvania, for the particular case of *Stichera of the 5th Tone to "Lord, I have cried" of the Vesper*.

Methodological aspects

To this aim, from a methodological point of view, I opted for a method similar to the one used in a previous study concerning the current oral varieties of the *Irmos of the Resurrection*[6] in Ardeal. The purpose is to see in

---

[3] *Granturile MEC(T)-CNCSIS* (*MEC(T)-CNCSIS Grants)* (Ministry of Education, Research and Youth-The National Council for Scientific Research in Higher Education) *no.290/2002* and *no.368/2003 and 2004*.

[4] The DVD that includes the compressed archive accompanies the study by Pr. Prof. Dr. Vasile Grăjdian, Pr. Lect. Drd. Sorin Dobre, Prep. Eng. Grecu Corina, Librarian-Archive Eng. Streza Iuliana, *Cântarea liturgică ortodoxă din Sudul Transilvaniei - Cântarea tradiţională de strană în bisericile Arhiepiscopiei Sibiului (The Orthodox Liturgical Chant in Southern Transylvania – The Traditional Monodic Chant in the Parishes of the Archdiocese of Sibiu)*, Editura Universităţii “Lucian Blaga”, 2007, 464p.

[5] Dimitrie Cunţanu, *Cântările bisericesci - după melodiile celor opt glasuri ale sfintei biserici ortodoxe, culese, puse pe note şi arangeate de Dimitrie Cunţanu, Profesor la seminarul "andreian" arhidiecesan (Church Songs – according to the songs of the eight tones of the Holy Orthodox Church, selected, transcribed and adjusted by Dimitrie Cunţanu, teacher at “Andrei Şaguna” Seminary of the Archdiocese)* , Sibiu, ed.I, 1890, Author’s press (printed at “Jos.Eberle şi Co. Publisher”, Wien, VII); previous editions that preserve the song unchanged are: ed.III, 1932, Institute of Graphical Arts Krafft & Drotleff S.A. and ed. IV, 1943, Press of the Institute of Graphical Arts Krafft & Drotleff S.A.Sibiu.

[6] Pr.Vasile Grăjdian, *Irmosul Învierii în variante orale actuale ale cântării bisericeşti de strană din Ardeal (The Irmos of Resurrection in current oral variations of the monodic church chant in Ardeal)*, study presented at the *10th International Congress of Byzantine Music*, Iaşi, 12th-15th of May 2003, published in “Acta Musicae Byzantinae”, Iaşi, Vol.VII, 2004, p.137-156; republished in an extended version in the volume of Pr. Prof. Dr.Vasile

parallel (on overlaying staves) more variations of the same song – in this case the first Stichera of the 5th tone to “Lord, I have cried” – starting from a reference variation, for instance that of Dimitrie Cunţan from 1890,[7] and approaching more and more unrelated variations from the point of view of melodic structure. Of course, as the title of this study shows, the focus is mainly on the aspects of melodic *ornamentation* of the considered variations.

The archive of the research project mentioned above (*Systematic research and valorisation of the oral patrimony of chanting…*) contains records of 54 church singers from Ardeal for the Stichera of the 5th tone to “Lord, I have cried” – a list thereof is presented in *Annex 1*.[8] Since this large number is difficult to process analytically in a low-scale research, I selected a number of 8 variations in order to observe them in parallel. The selection criterion was a sufficient portrayal of different ornamentation degrees, in a progressive presentation (based on the complexity of the ornamentation) in relation to the melodic text of Dimitrie Cunţan, from the simplest to the more complex ones from an ornamental perspective. I hope that the intention of portraying the means of ornamentation is not affected by the likely and inevitable subjectivity of the selections – determined by the personal preferences of the person making the selection. However, to use a visual image, it can be said that these are all great gems among other great gems, some of which have been put aside for the time being.

The 8 records that were selected are marked in bold in the list in Annex 1.

Annex 2 further presents the actual comparison between the variations of the first Stichera of the 5th tone to “Lord, I have cried.” The first two staves (1-2) include those variations that have become a landmark since published in books of songs: the one belonging to Dimitrie Cunţan[9], to which I added the one included in the *Book of Songs* of 1925 of the team managed by Timotei Popovici,[10] which is important at least because it

---

Grăjdian, Pr. Lect. Drd. Sorin Dobre, Prep. Eng. Grecu Corina, Librarian-Archive Eng.Streza Iuliana, *Cântarea liturgică ortodoxă din Sudul Transilvaniei... (The Orthodox Liturgical Chant in Southern Transylvania)*, p.128-186.

[7] Dimitrie Cunţanu, *Cântările bisericesci... (Church Songs)*, p.20.

[8] Copied from Pr. Lect. Drd. Sorin Dobre, Prep. Eng. Grecu Corina, Librarian-Archive Eng. Streza Iuliana, *Cântarea liturgică ortodoxă din Sudul Transilvaniei (The Orthodox Liturgical Chant in Southern Transylvania)*, p.389-390.

[9] Dimitrie Cunţanu, *Cântările bisericesci... (Church Songs)*, p.20.

[10] Timotei Popovici, Candid Popa, Aurel Popovici, *Cântările bisericeşti (Church Songs)* based on the songs of the eight tones of the Holy Orthodox Church selected, transcribed and adjusted by Dimitrie Cunţanu, teacher at “Andrei Şaguna” Seminary of the Archdiocese of

implicitly (and explicitly) drew attention at the time on the existence of other possible singing versions, maybe equally qualified for being used in the traditional monodic church chanting in Transylvania. The fact that the latter variation was not very much appreciated can explain why the following editions of the *Book of Songs* of Dimitrie Cunţan, although published by the same Timotei Popovici,[11] went back to the musical text of the first edition, namely that of 1890.

The melodic differences are still rather slight between the two staves/variations. Few as they are, I conventionally marked them with two types of "circling": the ***rectangular*** ones concern especially the changes in the "main" song, and the ***round (/oval)*** ones concern specifically the aspects of **melodic ornamentation.** These two types of marking will also be used for the other melodic variation (oral), transcribed on the next staves. I also added an intermediate marking method, namely ***rectangular with rounded corners,*** necessary where especially rich *ornamentations* get to *influence the main melodic line itself* – or even replace it –, making it even more difficult to distinguish pure and simple between the ornamentation, on the one hand, and the change of the main melodic line, on the other hand.

Other methodological observations regard the fact that, since different voices are concerned, for the purposes of facilitating the comparison all transcriptions have been transposed into the ambit of the reference variation of Dimitrie Cunţan (an "A minor" similar to the linear correspondence of the Stichera of the 5th tone of the chant).

Furthermore, the separation "pointed" in measures attempts to suggest a compromise between the published variations of Dimitrie Cunţan and Timotei Popovici, where the rule is the 2/4 measure, and the *ad libitum*

Sibiu, 2nd edition, revised and augmented – published by the Consistory of the Archdiocese, Sibiu, 1925, p.11.

[11] *Cântările bisericeşti după melodiile celor opt glasuri, ale sfintei biserici ortodoxe române, culese şi aranjate de Dimitrie Cunţanu, fost profesor la Seminarul Andreian din Sibiu (Church Songs according to the eight tones of the Romanian Holy Orthodox Church, selected, transcribed and adjusted by Dimitrie Cunţanu, former teacher at "Andrei Şaguna" Seminary of Sibiu), 3rd edition*, by authorisation of the church supervised by Timotei Popovici; priest, music teacher at Andreiu Şaguna school and manager of the metropolis choir, Sibiu, 1932, (printed at) the Institute of Graphical Arts Krafft & Drotleff S.A.; *Cântările bisericeşti după melodiile celor opt glasuri, culese şi întâi publicate în 1890 de Dimitrie Cunţanu, fost profesor la Seminarul Andreian din Sibiu (Church Songs according to the songs of the eight tones, selected and first published in 1890 by Dimitrie Cunţanu, former teacher at "Andrei Şaguna" Seminary of Sibiu),* 4th edition, supervised by Timotei Popovici, former music teacher at "Andrei Şaguna" Seminary, Sibiu, 1943, Press of the Institute of Graphical Arts Krafft & Drotleff S.A.Sibiu.

interpretations, with an especially advanced (and subtle) *rubato* of the oral interpretations, for which the division into measures is usually irrelevant.

Another small methodological compromise is the adaptation of the literary text of 1890 of Dimitrie Cunţan to the current orthographic norms, so as not to uselessly complicate the comparison with aspects that do not concern the melodic part; this means the adjustment of „cătră" into „către", of „rugăciunei" into „rugăciunii" etc., as well as the replacement of certain characters/letters that are no longer used in Romanian (**ĕ** instead of **ă** or **ḑ** instead of **z** ...).

In addition, whereas at the beginning the tempo *Andante* suggested by Dimitrie Cunţan was preserved, it must also be noticed that there are sometimes slightly important tempo differences between the transcribed oral variations – although in general the general indication of *Andante* can be accepted; therefore, when the version suggested by Nicolae Popa (no.12) obviously exceeded the tempo limits indicated by Andante, an *Allegretto* was suggested.

Moreover, for the replacement of certain differences between the categories of melodic and ornamental variations presented, I opted for grouping the staves (at the beginning), by 1, 2 or 3, by ***curly braces*** in the case of published musical texts, and by ***square brackets*** in the case of oral (slightly) related variations.

As a final general methodological observation, as far as the *intermediate transcription* (between "brief" and "final") of the oral variations is concerned,[12] the final reference is always the *"phono-graphics*" of the audio recording.

Findings, observations and conclusions

After the first two staves presenting the published reference variations that were mentioned above with their relatively few differences – where the ornamentations concern only certain "written" mordents and appoggiaturas for the measures 9-10, 28, 37-38, the following two grouped staves (3-4) provide the transcription of the interpretation of two good singers near Sibiu, **Luca Simion** and **Dumitru Munthiu**, both graduates from the Popular Art School of Sibiu,[13] currently parish priests in Sibiu. The

---

[12] Emilia Comişel, *Probleme de transcriere (Transcription Issues)*, in "Studii de etnomuzicologie" (*Studies in Ethnomusicology)*, vol. II, Ed.Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, Bucharest, 1992, p.182 Ș.u.

[13] See biographical notes in the volume by Pr. Prof. Dr. Vasile Grăjdian, Pr. Lect. Drd. Sorin Dobre, Prep. Eng. Grecu Corina, Librarian-Archive Eng. Streza Iuliana, *Cântarea liturgică*

more advanced musical "schooling", at least in the solfeggio area, is most likely the reason why they comply with and abide by the "letter" of the music, "by the book," any possible ornamentation being practically inexistent. (Between parentheses, this raises the rhetorical question whether the narrow solfeggio school can lead to the sterilization of the melodic and/or corresponding ornamentation.)

The situation is rather different in the case of the singer of the following stave (5), namely **Coşorean Axente** of Coveş, who, lacking any "school"[14] training in music, unleashes the melodic ornamentation, which seems to merge with the main melodic line; consequently, the rectangular marking with rounded corners was used.

For the following two staves (6-7), I return to the two "reference" melodic texts of the first two staves (1-2) in order to take the research a step further, namely to the application models of the stichera (with verses before), the ones that start with "Thy venerable cross," also published in the books of songs of Dimitrie Cunţan (1890)[15] and Timotei Popovici (1925).[16] This is motivated by the fact that, after listening to all the recordings available for the 5th tone of "Lord, I have cried," I generally observed that the singers do not play by notes (the stichera transcribed by Dimitrie Cunţan) and also use for *the first two stichera* (the ones without verses, namely "Lord, I have cried" and "Let my prayer be set forth") a *practical type of application* close to the one suggested by Dimitrie Cunţan. By comparing the melodic models of the published practical applications of the staves 6-7 (with the words associated in the brackets, since the interest is merely on the corresponding *melodic relevance*), minor differences between the two versions can be noticed, including in relation to the ornamentation, slightly similar to the situation of the first two staves (1-2).

For the following (and last) five staves with transcriptions of other oral variations, the published melodic "references" are the two application models highlighted under the staves 6-7, insofar as the vast majority of the oral variations seem to be related to them rather than to those of the staves 1-2.

---

ortodoxă din Sudul Transilvaniei (The Orthodox Liturgical Chant in Southern Transylvania) p.237-238, and p.245-246.

[14] See biographical note at *ibid*., p.231.

[15] Dimitrie Cunţanu, *Cântările bisericesci… (Church Songs)*, p.21.

[16] Timotei Popovici, Candid Popa, Aurel Popovici, *Cântările bisericeşti... (Church Songs)*, p.12.

The first group of variations (8-10) of the last five staves consists of 3 singers which have been grouped together because of their relative connection to the application model (or to its "traceability"), despite the ever richer melodic ornamentation. The first singer of this group is actually a female singer, **Luca Victoria** of Ocna Sibiului, aged 66 years old at the recording date (meanwhile she passed away). Farmer and housewife, she was part of a family of highly gifted church singers (among them the father-in-law, the husband and two of their sons, one of the children being Pr. Luca Simion, whose interpretation is rendered under no.3).[17] Her singing, clear and quiet, has maybe the most "classical" (even "Olympian") character by the just measure of classifying and "melting" the ornaments of the general melody. By listening to her, one can understand how the overall chanting (even in the absence of exaggerated vocal ornamentation) becomes an ornamentation, a *jewel* in itself, by expanding the meaning of the melodic ornamentation up to including the agogic subtlety of the rubato characteristic to popular singing (for which numerous indications of *rall., rit., accel., a tempo,* etc. would be necessary in transcription, although they would have usually been insufficient in order to represent the live interpretative moment of inspiration). Because at this level the separation between the "variation" of the main song and the ornamentation by special melodic "figures" is almost impossible to achieve, most of the transcription was marked by rectangles with rounded edges – which will be generally copied on the next staves as well. Moreover, to make a more special reference, I would like to highlight the melodic evolution of the measures 22-27, where the melodic ornamentation is paradoxically combined with the recitative "crowding" of more syllables of the hymnographic text.

Ivan Constantin of Sadu (no.9), who learnt church singing in an actual village "community" of more church singers,[18] is also driven by a self-teaching spirit in learning musical notation and by a will of greater self-improvement, which made him complete his theological studies (Bachelor's and Master's degree) by the age of 42, in spite of the everyday (family) difficulties. His singing also aims at "remaining" close to the application model, even if his rich experience as a singer prompts him to embellish the style with various small mordents, which can sometimes replace notes of the

---

[17] See biographical note in the volume by Pr. Prof. Dr..Vasile Grăjdian, Pr. Lect. Drd. Sorin Dobre, Prep. Eng. Grecu Corina, Librarian-Archive Eng. Streza Iuliana, *Cântarea liturgică ortodoxă din Sudul Transilvaniei (The Orthodox Liturgical Chant in Southern Transylvania)*, p.260.

[18] *Ibid*., p.43; v. and biographical note at p.235.

main melodic line (that of the "reference model"); see for instance measures 28-30.

Hârţoagă Ioan of Agnita (10)[19] takes the general(ised) melodic ornamentation a step further, as can be seen from the measures 5-8 or 46-47. What should be remembered, both in the case of Hârţoagă Ioan and in the other singers, is the highly varied use, as ornaments, of the *vibrato*, which is sometimes hard to distinguish from mordent or tremolo. Anyhow, with this singer the feeling of folkloric singing is increasingly marked, as it will also be seen in the case of the last two singers.

Thus, for the singers of the last group (11-12) the melodic and ornamental exuberance completes the fusion of the ornamental and impromptu spirit with the intimate structures of the melodic speech. **Angela Beschiu** of Jina (11)[20] is a real exponent of a special vocal virtuosity, her interpreting being a continuous chain of melodic "twists" that seem unique and some of which are memorable; see, for instance, a mordented (decorated) mordent with other three mordents in the 5th measure, as well as the countless tirades of appoggiaturas of all kinds, slides etc., such as, among others, those of measures 41-47. (Anyhow, in relation to the ornamental melodic concentration, it should be borne in mind that this study compared the correspondent of only 7 lines of stichera model).

The last analysed church singer is **Popa Nicolae** of Apoldul de jos,[21] whose melodic art could be described as an uninterrupted transitional state, which, however, does not give the impression of a melodic aporia; on the contrary, the general formal coherence does not seem to be affected; as a typical example, see the melodic (ornamental) evolutions of measures 16-40.

*

As a final conclusion to the observations of this study, a rhetorical question needs to be asked, whose answer may come in future research: is the musical text identified by D. Cunţan the reference that is ornamented in the actual interpretation ***or*** is the live style the reality of the church singing of Byzantine Tradition in Transylvania and the text of D. Cunţan, an "abstraction" of the oral variations? A probable answer would be that both approaches can have a specific, mutually complementing relevance, according to the purpose of specific research.

---

[19] Biographical note in *ibid.*, p.333.
[20]Biographical note in *ibid.*, p.344.
[21] Biographical note in *ibid.*, p.208.

Annex 1

5th Tone

no.	**"Lord, I have cried"** ***(sticheraric – automela)***	duration
1.	CD 2, Florea Vasile - Alămor (26 iunie 2002)	01' 08"
2.	CD 3, Balteş Nicolae - Ocna Sibiului (26 iunie 2002)	00' 47"
3.	CD 4, Nechita Gheorghe - Mag (21 iulie 2002)	00' 43"
4.	CD 6, Bighea Ioan - Cristian (22 iulie 2002)	01' 00"
5.	CD 7, Lupea Ioan - Galeş (24 iulie 2002)	01' 20"
6.	CD 9, Petra Ion - Sibiel (3 septembrie 2002)	00' 46"
7.	CD 10, Schiau Ilie - Apoldul de Sus (septembrie 2002); pare a fi o formă combinată	00' 26"
8.	**CD 11, Popa Nicolae - Apoldul de Jos**	**00' 43"**
9.	CD 12, Manta Ioan - Sibiu (29 septembrie 2002)	01' 13"
10.	CD 13, Ivănuţ Nicolae - Mohu (14 octombrie 2002)	01' 29"
11.	CD 14, Nica Ioan - Mohu (14 octombrie 2002)	02' 38"
12.	CD 16, Albu Ioan - Şelimbăr (24 octombrie 2002)	02' 10"
13.	CD 17, Tătoiu Ioan - Răşinari (24 octombrie 2002)	01' 27"
14.	CD 18, Jianu Ioan - Răşinari (24 octombrie 2002); pare a fi o formă combinată	00' 48"
15.	CD 19, Roman Ioan - Răşinari (24 octombrie 2002)	02' 20"
16 a.	CD 20, Damian Petru - Gura Râului (21 noiembrie 2002); pare a fi o formă combinată	00' 31"
16b.	- Variantă (probă)	00' 17"
17.	CD 21, Ihora Ilie - Gura Râului (21 noiembrie 2002)	00' 46"
18.	CD 22, Arcaş Gheorghe - Sadu (12 decembrie 2002)	02' 22"
19.	CD 23, Ţarălungă Gheorghe - Sadu (12 decembrie 2002); o formă interesantă a glasulu V	02' 24"
20.	**CD 24, Ivan Constantin - Sadu (12 decembrie 2002)**	**02' 16"**
21.	**CD 25 A, Pr.Munthiu Dumitru Adrian - Sibiu (19 sept.1985); şi cu aplicare**	**03' 08"**
22.	CD 26 A, Diac.Susan Mihai - Sibiu (28 decembrie 2002); cu aplicare	03' 27"
23 a.	CD 27, Ciocan Constantin - Sibiu (30 dec.2002-29 ian.2003)	03' 41"
23b.	- Aplicare	01' 09"
24.	**CD 28, Arhid.Luca Simion - Sibiu (21 ianuarie 2003); cu aplicare**	**04' 27"**
25.	CD 30, Veştemean Ioan - Sibiu (25 ianuarie 2003)	02' 27"
26.	CD 31, David Simion - Sadu (25 ianuarie 2003)	01' 59"
27.	CD 32, Săvoiu Ioan - Sadu (25 ianuarie 2003): pare a fi o formă combinată	01' 02"
28.	CD 35, Luca Dumitru - Ocna Sibiului (30 ianuarie 2003)	02' 09"
29.	**CD 36, Luca Victoria - Ocna Sibiului (30 ianuarie 2003)**	**02' 03"**
30.	CD 40, Pr.Ciocan Ioan - Sălişte (5 martie 2003); Dogmatica glasului	02' 46"
31.	CD 43, Novac Augustin - Sibiu (18 octombrie 2003)	03' 00"
31.	CD 44 A, Herciu Ionel - Sibiu (22 iulie 2004)	02' 20"
32.	CD 45, Ciuchină Alexe - Sibiu (30 iulie 2004)	01' 31"
33.	CD 46, Buzan Jimăn Daniel - Sibiu (15 septembrie 2004)	01' 54"
34.	CD 52, Capătă Maria - Săliște (21 septembrie 2004)	01' 21"
35.	CD 53, Stoica Ioan - Mândra (22 septembrie 2004)	02' 37"
36.	CD 56, Barna Ionuţ Emilian - Sibiu (10 ianuarie 2005): Stih şi Stihiră	01' 07"
37.	CD 58, Stoica Cornelius - Sibiu (17 ianuarie 2005): Stih şi Stihiră	00' 49"
38.	CD 59, Mitru Ioan Remus - Sibiu (12 ianuarie 2005): Stih şi Stihiră	01' 25"
39.	CD 60, Zepa Adrian - Sibiu (17 ianuarie 2005): Stih şi Stihiră	00' 47"
40.	CD 61, Mitru Remus - Sibiu (18 ianuarie 2005)	00' 48"
41.	CD 62, Pr.Dumitrean Cătălin - Sibiu (18 ianuarie 2005): Dogmatica	03' 04"
42.	CD 63, Pr.Coşa Ioan - Sibiu (18 ianuarie 2005): Stih şi Stihiră	00' 57"
43.	CD 67, Pintea Ioan Adrian - Sibiu (20 ianuarie 2005): Stih şi Stihiră	01' 17"
44.	CD 72 Ţichindelean Mircea - Alţâna (27 ianuarie 2005): Stih şi Stihiră	01' 06"
45.	CD 73 Tibu Vasile - Agnita (27 ianuarie 2005)	00' 34"

46.	**CD 75 Coşorean Axente - Coveş (27 ianuarie 2005)**	**01' 15"**
47.	**CD 76 Hârţoagă Ioan - Agnita (27 ianuarie 2005)**	**01' 11"**
48.	CD 78, Barbu Nicolae - Retiş (27 ianuarie 2005)	00' 54"
49.	CD 79, Ţânţ Voinea - Retiş (27 ianuarie 2005)	00' 34"
50.	CD 81, Gorea Ioan - Roşia (28 ianuarie 2005) - pe melodia troparului	00' 32"
51.	**CD 83, Beschiu Angela - Jina (20 februarie 2005)**	**02' 07"**
52.	CD 101, Muntean Lazăr - Cristian (Braşov - 22 noiembrie 2002)	00' 34"
53.	CD 102, Muntean Ion - Vulcan (5 noiembrie 2002)	02' 02"
54.	CD 108, Ducaru Ion - Râşnov (august 2004)	00' 43"

Annex 2

Doamne, strigat-am către Tine - Glas 5

Andante

1-DIMITRIE CUNȚANU (Sibiu 1890)
Doam - ne stri - ga - -

2-Ediția a doua (Sibiu 1925)
Doam - ne, stri - ga - -

3-Arhid.Luca Simion (Sibiu)
Doam - ne, stri - ga - -

4-Pr.Munthiu Dumitru (Sibiu)
Doam - ne, stri - ga - -

5-Coșorean Axente (Coveș)
Doam - ne stri - ga - -

6-MODEL Stihiră (D.Cunțan-1890)
(Prin cin - sti - tă cru - cea ta, Hris -

7-Model Stihiră (Ediția a doua, 1925)
(Prin cin - sti - tă cru - cea ta, Hris -

8-Luca Victoria (Ocna Sibiului)
Doam - ne stri-ga - t-am că-tre ti - ne

9-Ivan Constantin (Sadu)
Doam-ne stri-ga- t-am că-tre ti - ne

10-Hârțoagă Ioan (Agnita)
Doam-ne stri-ga - t-am că - tre ti - ne

11-Beschiu Angela (Jina)
Doam-ne stri-ga - t-am că-tre ti - ne

Allegretto

12-Nicolae Popa (Apoldul de jos)
Doam-ne stri-ga - t-am că - tre ti - ne

5

t-am că-tre ti - - - ne a - u - zi -

t-am că-tre ti - ne a - u - - zi - -

t-am că-tre ti - - - ne a - u - zi -

t-am că-tre ti - - - ne a - u - zi -

t-am că-tre ti - ne a - u - - zi - -

(toa - - se, pre di - a - vo - lul ai ru -)

(toa- - se, pe dia - vo - lul l-ai ru -)

a - u - - zi - - mă, a - u - - zi - mă Doam -

a - u - - zi - - mă a - u - - zi - mă Doam -

a - u - zi - - mă

a - u - - zi - - mă A - u - zi - mă Doam - -

a - u - zi - mă a - u - zi - mă Doam -

13

mă, a - u - zi - mă Doam - - ne; Doam - ne stri -

mă, a - u - zi - mă, Doam - - ne, Doam - ne, stri -

mă, a - u - zi - mă Doam - - ne; Doam - ne stri -

mă, a - u - zi - mă Doam - - ne; Doam - ne stri -

mă,

(şi - - nat, şi prin în - vi -)

(- şi - - nat şi prin în - vi -)

- - - ne, Doam - ne stri - ga - t-am că-tre ti - ne a -

- - - - ne, Doam-ne stri-ga - t-am că - tre ti - ne - a -

- - ne, Doam - ne stri-ga- - - t-am că-tre ti -

ne, Doam - ne stri - ga - t-am că - tre ti - ne a -

22

ga - - t-am că - tre ti - - ne a - u - zi -

ga - - t-am că - tre ti - ne, a- u - zi - -

ga - - t-am că - tre ti - - ne a - u - zi -

ga - - t-am că - tre ti - - ne a - u - zi -

(e - rea ta a - cul mor - ţii l-ai tâm - -)

(e - rea ta a - cul mor - - ţii l-ai tâm - -)

u - zi mă, ia a-min-te gla-sul ru-gă-ciu - nii me - - - -

u - zi - mă, ia a-min-te gla-sul ru-gă-ciu - nii me - - - -

ia a - min- te la gla-sul ru-gă-ciu - -

- ne A-u - - zi - -

u - zi - - mă, ia a - min- te gla-sul ru - gă - ciu - nii

31

mă. Ia a - min - te gla-sul ru-gă - ciu-nii me - -

mă, Ia a - min - te gla-sul ru-gă - ciu-nii me - -

mă. Ia a - min - te gla-sul ru-gă - ciu-nii me - -

mă. Ia a - min - te gla-sul ru-gă - ciu-nii me - -

Ia a - min-te la gla-sul ru-gă - ciu-nii me - -

(pit. Și ne-ai mân-tu - it pre noi din por - ți-le mor - -)

(pit și ne-ai mân-tu - it pe noi din por - ți-le mor - -)

le când strig că - tre ti - -

le

nii me - 3 -

ia a - min 6 - te la gla-sul ru-gă - ciu-nii me 3 - -

me - le când strig că - tre ti - -

40

le când strig că - tre ti - - - -

le când strig că - tre ti - - - -

le când strig că - tre ti - - - -

le când strig că - tre ti - - - -

le când strig că - tre ti - - 3

(ţii: mă - ri - mu - te pre ti - - -)

(ţii, mă - ri - mu - te pe ti - - - -)

ne

când strig că - tre ti - -

le când strig că - tre ti - -

le când strig că - tre ti - - - -

ne

48

ne: a - u - - zi - mă Doam - - ne.

ne, a - u - - zi - mă Doam - - ne.

ne: a - u - - zi - mă Doam - - ne.

ne: a- u - - zi - mă Doam - - ne.

ne: a - u - zi - mă Doam - - ne.

(ne, u - - - nu le năs - cut.)

(ne, u - - - nu - le năs - cut.)

a - u - zi - mă Doam - - ne.

ne, a - u - zi - mă Doam - - ne.

ne, a- u - zi - mă Doam - - - ne.

ne, a - u - zi - mă Doam - - ne.

a - u - zi - mă Doam - - ne.

HYPOSTASIS OF THE ROMANIANIZATION IN THE CHURCH SINGING OF BYZANTINE TRADITION FROM TRANSYLVANIA. TROPARION OF THE RESURRECTION. TONE 1

Summary (p.83-99)

The traditional liturgical chant in the Romanian Orthodox Church in Transylvania is of Byzantine origin, and over time, in the process of *romanianization*, have been added a number of regional influences, from folk invoice.

This study aims to compare the melodic pattern for the *Resurrection Troparion-Tone 1*, proposed by Dimitrie Cunţanu (1837-1910) in his *Book of Chants* (1st Edition, Vienna, 1890), with that of the second edition of his book (Sibiu, 1925), published by Timotei Popovici (1870-1940) and with some current oral interpretations, transcribed from the 79 records available.

In the parallel of melodic variants we wish to highlight the melodic variety that prevails in the liturgical practice of the singing in the Transylvanian Orthodox parishes.

Keywords: Romanian Orthodox Church Transylvania traditional liturgical music orality

THE CHANTS OF THE THE HOLY LITURGY IN THE CHURCH TRADITION FROM SOUTH TRANSYLVANIA. THE GREAT ANSWERS (SANCTUS - 5TH TONE)

Summary (p.100-118)

The Holy Liturgy / The Eucharist is the symbol of the unity of the Church. The liturgical music in the Romanian Orthodox Church share the same ecclesial unity not only through a simply uniformity, but through a rich orality that preserve the awareness of a common matrix (/ common patern). Some exemples chosen from the orthodox tradition of the liturgical music in Transylvania demonstrate the deep link with the main stream of the liturgical music of Byzantine origin, in the case of the Sanctus (5th Tone) from the Orthodox Euchatist.

Keywords: Sanctus traditional orthodox music in South Transilvania to the Holy Liturgy/Eucharist

B. LITURGICAL MUSIC IN THE ROMANIAN ORTHODOX CHURCH

AUTHENTICITY AND RELEVANCE IN THE FIELD OF THE ROMANIAN CHURCH CHANTING OF BYZANTINE ORIGIN IN THE LIGHT OF THE WRITINGS DOCUMENTS AND OF THE PHONOGRAPHIC RECORDED ORAL TRADITION

Summary (p.119-134)

The great number of various styles used in the Orthodox Church – with local, regional, national, historical etc. differences – as a sign of the today globalisation, bring a problem of relevance and authenticity in the field of the practice of the orthodox chanting of Byzantine origin, in the light of the differences between musical writings documents (handwritten or printed), between the written musical documents and the oral practice and in the situation of the only oral developed variants of the orthodox chanting.

More examples – from handwritten or printed musical documents, together with transcribed recordings – help to illustrate some methodological questions.

Finally, a strength relation between the "visual" perspective of the documents (as transcribed practice of chant) and the "acoustical" reality of recordings of the orthodox chant is necessary in the research, for a better relevance and understanding of the tradition of the orthodox chanting of Byzantine origin.

Keywords: Romanian Orthodox chant authenticity relevance

DIE GESANGBÜCHER IN DER RUMÄNISCHEN ORTHODOXEN KIRCHE

1. Einige einleitende Anmerkungen

Im Folgenden werde ich versuchen, eine allgemeine Darstellung der *gegenwärtigen Situation der Gesangbücher* in der Rumänischen Orthodoxen Kirche vorzunehmen. Dies wird der Hauptteil des vorliegenden Beitrags einnehmen. Für ein richtiges Verständnis des in den folgenden Momenten Vorzutragenen ist es allerdings zuallererst eine Erklärung der angewandten Terminologie notwendig. An erster Stelle kommt die Frage: Was versteht man unter „Gesangbücher" in der Rumänischen Orthodoxen Kirche?

Ein mögliches und recht breites Verständnis würde *jedes Buch* miteinbeziehen, *das zum Singen in der Kirche verwendet wird*. Aber bereits an diesem Punkt muss man feststellen, dass in der (Rumänischen) Orthodoxen Kirche „Gesang in der Kirche" oder „Kirchengesang" kann (meistens) synonym mit „liturgischem" Gesang sein – nämlich dem Gesang während der kirchlichen Gottesdienste (anders gesagt, der orthodoxe „Kult-Gesang"). In der Tat ist dies der geläufigste Sinn, was mit einer gewissen Eklesiologie in Zusammenhang steht, der entsprechend die Kirche durch ihren Kult, durch die heiligen Gottesdienste entsteht und existiert. [1] Daher werde ich mich im Folgenden hauptsächlich mit den Büchern auseinandersetzen, die solche Gesänge enthalten, nämlich dies, was üblicherweise unter *kirchlichen Gesangbüchern* verstanden wird.

Ein weiterer möglicher Sinn, wahrscheinlicher neuartiger und ebenfalls sehr breit aufgefasst, steht ebenfalls im Zusammenhang mit einer gewissen Ecklesiologie (oder einer Vision des Wesens der Kirche) und bezieht sich auf *jegliche Gesänge*, *die von den orthodoxen Gläubigern gesungen werden*, insofern dieses zu jedem Zeitpunkt die Kirche in ihren Dasein als deren Mitglieder repräsentieren, selbst außerhalb des Raumes und der Zeit, der/die dem Kult gewidmet ist. Dies ist ein akzeptables Verständnis, nicht unbedingt geläufig in der Orthodoxen Kirche, auf das ich allerdings zurückgreifen werde, um weitere Kategorien der orthodoxen

[1] Evangelos Theodorou, *La phénoménologie des relations entre L'Eglise et la liturgie*, in "L'Eglise dans la liturgie", (Conférences Saint-Serge, XXVI-e semaine d'études liturgiques, Paris, 1979), Roma, 1980, S. 282f..

Gesangbücher vorzustellen – vielleicht weniger „kirchlich“, aber desto mehr „christlich“, allgemein gesprochen. Darunter kann man beispielsweise Weihnachtslieder-Bücher verstehen, die in der Kirche außerhalb des Kultes gesungen werden, sowie diejenigen Bücher, die fromme Lieder wie die der „Gottesarmee“ enthalten, die ebenfalls nicht zu den eigentlichen Kultgesängen gezählt werden können, aber sehr beliebt bei manchen *orthodoxen Gläubigern* sind.

Entsprechend dieser ersten Unterscheidung werde ich mich in den folgenden Momenten zum Einen auf die (eigentlichen) *kirchlichen Gesangbücher* beziehen, und zum Anderen auf die *weiteren Gesangbücher* in der Rumänischen Orthodoxen Kirche. Auch als kleine einleitende Nebenanmerkung muss man erwähnen, dass diese grundlegende Unterscheidung erst einmal zwei große Kategorien zeigt, innerhalb derer weitere Unterscheidungen und Unterkategorien ausdifferenziert werden müssen.

2. Die Gesangbücher in der Kirche (I). Historische Dimensionen

Ebenfalls wichtig für eine richtige, realistische Einschätzung der Gegenwartssituation der Gesangbücher in der Rumänischen Orthodoxen Kirche ist eine knappe, aber deutliche Darstellung der historischen Entwicklungen – und zwar seit dem Anbeginn der christlichen Ära. Selbst wenn dies als eine sehr weit aufgefasste Annäherung des Vortragsthemas erscheinen mag, sehe ich mich dazu gezwungen, die lateinischen Ursprünge des rumänischen Volkes sowie die Kolonialisierung Dakiens in den ersten zwei Jahrhunderten der christlichen Ära zumindest in groben Zügen zu erwähnen.

Die *uralte Latinität* betrifft gleichzeitig auch *die Sprache und den ursprünglichen christlichen Charakter*, der die Basis des gegenwärtigen linguistischen und kirchlichen Systems konstituiert – und sich auf die Gesänge in der Rumänischen orthodoxen Kirche ausweitet durch das Aufrechterhalten der christlichen grundsätzlichen Begriffe lateinischen Ursprungs in der rumänischen Sprache bis in die Gegenwart: christianus – crestin (christlich), basilica – biserică (Kirche), crux – cruce (Kreuz) usw.[2] Über diese Anfänge setzten sich mehrere byzantinische (griechische und slawische) Schichten und Einflüsse entlang eines eineinhalb Jahrtausends,

[2] Gheorghe Ciobanu, *Muzica bisericească la români (Die Kirchenmusik bei den Rumänen)*, in: *Studii de Etnomuzicologie şi Bizantinologie (Studien der Musikethnologie und Byzantinologie)*, 1. Vol., Musikverlag des Rumänischen Vereins der Komponisten und Musikwissenschaftler, Bukarest, 1974, S. 329f.

die heutzutage in der Kult-Struktur und -Terminologie sowie in der kirchlichen Organisation vorhanden sind.[3]

Beispielsweise kann man interessanterweise manchmal drei Termini – lateinisch, griechisch, slawisch – in der geläufigen Terminologie treffen, um den gleichen Kirchengesang zu bezeichnen: luminândă / exapostilarie / svetilnă.

Aus der byzantinischen Tradition wurden bis in der Gegenwart einige grundlegende Aspekte des Kirchengesangs in der Rumänischen Orthodoxen Kirchen aufrecht erhalten: der *Vokal*-Charakter (das Verzichten auf die Verwendung musikalischer Instrumente – also spreche ich hier ausschließlich vom *Gesang*, von *Vokalmusik* sowie der überwiegend *monodische* und *modale* Charakter (der *Oktoich*, die acht kirchlichen Modi). In Bezug auf die musikalische Kultur byzantinischen Ursprungs, die auf dem gegenwärtigen Territorium Rumäniens gepflegt wurde, kann man darüber hinaus den Verkehr zahlreicher musikalischer Manuskripte in griechischer Sprache sowie der Manuskripte und Veröffentlichungen in slawischer Sprache erwähnen,[4] noch vor den ersten Übersetzungen in die rumänische Sprache im 16. Jahrhundert.[5] Die tradierten musikalischen Manuskripte beweisen das Vorhandensein einer «Schule» zur Pflege der kirchlichen Musik in Putna, Kronstadt sowie in anderen Zentren um Klöster und Bistümer.[6]

Noch bevor man die Entstehung der ersten rumänischen «Gesangbücher» analysiert, muss man noch einen wichtigen Aspekt in Betracht ziehen, der im Zusammenhang mit der byzantinischen Erbe steht und die Organisation des Gesangs im orthodoxen Kult betrifft. Es handelt sich dabei um die Verwendung zweier Typen von «Schriften» (handschriftlich oder gedruckt) im Kirchengesang: die Hymnesammlungen mit ausschließlich literarischem Text, aber zum Singen, und die Gesangsammlungen, man könnte sogar sagen, die *eigentlichen*, mit musikalischer Notation.

---

[3] *Ibid.*

[4] Gheorghe Ciobanu, *Manuscrise muzicale în notaţie bizantină aflate în România (Musikalische Manuskripte in byzantinischer Notation)*, in: *Studii de Etnomuzicologie şi Bizantinologie (Studien der Musikethnologie und Byzantinologie)*, 2. Vol., Musikverlag des Rumänischen Vereins der Komponisten und Musikwissenschaftler, Bukarest, 1979, S. 245f..

[5] Idem, *Muzica bisericească la români…(Die Kirchenmusik bei den Rumänen...)*, S.336.

[6] Sebastian Barbu-Bucur, *Cultura muzicală de tradiţie bizantină pe teritoriul României (Die musikalische Kultur byzantinischer Tradition auf dem rumänischen Territorium)*, Musikverlag des Rumänischen Vereins der Komponisten und Musikwissenschaftler, Bukarest, 1989, S. 31-63 (2. Kapitel: Der psaltische Unterricht bis zur Hrisants Reform).

Die erste Kategorie, die Hymnesammlungen ohne musikalische Notation, findet man heutzutage in den Büchern der beiden liturgischen Jahreszyklen des orthodoxen Kultes. Der Erste darunter, der Ostern-Zyklus, ist etwa unbestimmt in Länge, beginnt jedes Jahr mit dem (beweglichen) Datum der Ostern und benutzt nacheinander folgende Bücher und Hymnesammlungen: das Buch des *Pentikostar* (beginnend mit der Ostern über eine Dauer von über acht Wochen, bis eine Woche nach Pfingsten); das Buch des *Oktoich* (das Buch der acht kirchlichen Modi, ein Modus pro Woche – ein Zyklus also, der sic alle acht Wochen wiederholt); dies wird bis zehn Wochen vor der Ostern im nächsten Jahr durchgeführt, als das Buch des *Triods* begonnen wird (dies ist, praktisch, das Gesangbuch des Zeitraums der großen Fastenzeit, die die nächste Ostern vorbereitet).

Die Hymnen in diesen Büchern gehören zu den klassischen hymnographischen Kategorien byzantinischen Ursprungs, die bereits im 5.-6. Jahrhundert festgesetzt wurden: *Troparen* (isolierte eigenständige Strophen), *Kondaken* (gegenwärtig eine einzige Strophe als Überbleibsel der Kette von zahlreichen Strophen im alten byzantinischen Kondak), Reihen von *Stichiren* (Reihen von Strophen) für den Abend- oder Morgengottesdienst, *Kanonen* (eine Reihe von neun Reihen von Gesängen, die entwickelteste byzantinische hymnographische Form). Dadurch, dass keine musikalische Notation vorhanden ist, werden die Wörter der entsprechenden Hymne entsprechend den begleitenden Anweisungen gesungen, die auf die bekannten melodischen Modelle/Beispiele der kirchlichen Modi – die gut auswendig gelernt und geübt wurden – verweisen, denn jeder dieser Modi verfügt über eigene, typische melodische Formeln, musikalische Skalen und Kadenzen. Diese Gesangart, die als «praktisch» oder «angewandt» bezeichnet wird – und die eine gesondert musikwissenschaftlich Analyse verdienen würde – fungiert als eine wahrhaft lebendige musikalische Tradition mündlicher, improvisatorischer Faktur, mit der gleichzeitigen Funktion einer unaufhörlichen Inspirationsquelle und eines «Motors» der Gesangentwicklung.[7]

Sämtliche dem orthodoxen Kult nowendigen Hymnebücher/Hymnesammlungen wurden übersetzt ins Rumänische und gedruckt seit dem 16. Jahrhundert; der gesamte Prozeß wurde gegen Anfang

---

[7] Vasile Grăjdian, *Oralitate şi uniformizare în evoluţia cântării bisericeşti de origine bizantină* (*Oralität und Uniformisierung in der Entwicklung des Kirchengesang byzantinischen Ursprungs*), in “Acta Musicae Byzantinae” (Iassy), 3. Band, April 2001, S. 38-45.

des 18. Jahrhundert abgeschlossen.[8] Die rumänische Sprache dieser aus dem Griechiscen und/oder dem Slawischen übersetzten Bücher hat sich noch einigermaßen in den letzten drei Jahrhunderten entwickelt, aber erfreute sich im Allgemeinen einer relativen Stabilität, so dass selbst die ältesten Übersetzungen auch in der Gegenwart immer noch verständlich sind. Lediglich die slawische, ursprüngliche Graphie änderte sich, denn sie wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit dem lateinischen Alphabet ersetzt, auch heutzutage in Verwendung.

Die zweite Kategorie von Büchern, die beim Gesang in der Rumänischen Orthodoxen Kirche verwendet werden, sind die eigentlichen *Gesangbücher*, die mit musikalischer Notation versehen sind und die die musikalischen/melodischen Modelle/Beispiele für die in den vorher erwähnten Sammlungen ohne musikalische Notation vorhandenen Hymnen enthalten, neben besonderen Gesängen für die Heilige Liturgie und andere gelegentliche Gottesdienste (Sakramente, Riten, Gebete). Für diese zurzeit in der rumänischen Sprache verfassten Gesangbücher ist ebenfalls eine lange, vor allem handgeschriebene und vorwiegend in der griechischen Sprache nachgewiesene Geschichte vorhanden durch die Manuskripte, die auf dem akuellen Territorium Rumäniens seit dem 11. Jahrhundert verkehrten.[9]

Ich würde an dieser Stelle das ältste Manuskript musikalischer Natur erwähnen, das in Rumänien entdeckt wurde, und zwar ein *evangelischer Lectionar* in der griechischen Sprache (der liturgische Lesungen aus den Heiligen Evanghelien enthält) mit ekphonetischer Notation, aus dem 11. Jahrhundert, das sich in Iassy befindet.[10] Ohne dass es sich um ein eigentliches Gesangbuch handelt und mit einer para-musikalischer Notation, heutzutage obsolet, ist dieses Manuskript vom Interesse wegen seines Alters und seiner Dazwischen-Position zwischen den liturgischen Schriften mit ausschließlich literarischem Text und denjenigen mit musikalischer Notation

---

[8] Gheorghe Ciobanu, *Manuscrise psaltice româneşti din sec.al XVIII-lea* (*Psaltische rumänische Manuskripte aus dem 18. Jahrhundert*), in "Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie" *(Studien der Musikethnologie und Byzantinologie)*, 1. Band, S. 287f..

[9] Titus Moisescu, *Valorificarea tezaurului de cultură muzicală bizantină în România (Die Wertschätzung des kulturellen Thesaurus der byzantinischen Musik in Rumänien)*, in *Prolegomene bizantine – Muzica bizantină în manuscrise şi carte veche românească (Byzantinische Prolegomena – Die byzantinische Musik in Manuskripten und alten rumänischen Büchern)*, Musikverlag des Rumänischen Vereins der Komponisten und Musikwissenschaftler, Bukarest, 1985, S. 19f..

[10] Grigore Panţiru, *Lecţionarul evanghelic de la Iaşi: Ms.160/IV-34, secolul XI* (*Der evangelische Lektionar von Iassy: Manuskript 160/IV-34, das 11. Jahrhundert*), Bukarest, Musikverlag des Rumänischen Vereins der Komponisten und Musikwissenschaftler, 1982.

– eine Tatsache, die dazu führt, dass man sich in Erinerung erneut ruft, dass *in der Orthodoxen Kirche tatsächlich entlang des gesamten Gottesdienstes gesungen wird*, auch die biblischen Lektüren (wie diejenigen aus dem eben erwähnten Lectionar), für die die uralten Modelle der Psalmodie oder des liturgischen Rezitativs verwendet werden, die meistens mündlich tradiert werden und nur selten musikalisch niedergeschrieben werden.[11] Die pan-musikalische liturgische Situation in der Orthodoxen Kirche führte dazu, dass manchmal, in alten Zeiten, die orthodoxen Gottesdienste als *gesungene Gottesdienste* generisch bezeichnet wurden.[12]

Ohne uns auf die Hunderten von musikalischen kirchlichen Manuskripte – vor alem griechisch – in den darauf folgenden Jahrhunderten aufzuhalten, mit neumatischer, vor-hrisantischer Notation (vor der Reform des psaltischen Gesangs im 1814)[13], die auf dem Territorium Rumäniens verkehrten und die katalogisiert und manchmal ausführlich analysiert wurden[14], würde ich an dieser Stelle das erste musikalische Kirchenmanuskript erwähnen mit neumatisch-byzatinischer Notation in der rumänischen Sprache *Die rumänische Psaltichia* von Filotei sîn Agai Jipei, aus dem Jahr 1713.[15] Als erste Veröffentlichung eines musikalischen Dokumentes in der rumänischen Sprache ist dieses Manuskript erstaunlich voluminös und enthält die größte Mehrheit der im orthodoxen Kult

---

[11] Vergleiche den liturgischen Rezitativ bei Nicolae Lungu, *Combaterea inovaţiilor în recitativul liturgic (Die Bekämpfung der Innovationen im liturgischen Rezitativ)*, in "Studii Teologice" (Theologische Studien), Serie II, VII (1957), Nr.7-8, S. 566-573.

[12] Alexander Schmemann *Introduction to Liturgical Theology*, ed. III, New York, 1986, S. 163.

[13] Gheorghe Ciobanu, *Teorie, practică, tradiţie – factori complementari necesari descifrării vechii muzici bizantine (Theorie, Praxis, Tradition – Komplementäre Faktoren, notwendig zur Entzifferung der alten byzantinischen Musik)*, in "Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie" *(Studien der Musikethnologie und Byzantinologie)*, 3. Band, Bukarest, 1992, S. 130f..

[14] Nicu Moldoveanu, *Izvoare ale cântării psaltice în Biserica Ortodoxă Română – manuscrise muzicale vechi bizantine din România (greceşti, româneşti şi româno-greceşti) până la începutul secolului al XIX-lea (Quellen des psaltischen Gesangs in der rumänischen orthodoxen Kirche – Alte musikalische und byzantinische Manuskripte in Rumänien – griechisch, rumänisch und griechisch-rumänisch – bis zum Anfang des 19. jahrhunderts)*, in "Biserica Ortodoxă Română" (Die Rumänische Orthodoxe Kirche), XCII (1974), Nr.1-2, S.131-280; Adriana Sirli, *Repertoriul tematic şi analitic al manuscriselor psaltice vechi (sec.XIV-XIX).I.Anastasimatarul (Das thematische und analythische Repertoire der alten psaltischen Manuskripte – 14.-19. Jahrhundert – 1. Der Anastasimatar),* Musikverlag des Rumänischen Vereins der Komponisten und Musikwissenschaftler, Bukarest, 1985 etc.

[15] In *Izvoare ale muzicii romånesti (Quellen der rumänischen Musik): Filothei sin Agăi Jipei. Psaltichie rumânească (Filothei sin Agăi Jipei. Die rumänische Psaltichie),* hg. von Sebastian Barbu-Bucur, 1. Band, *Catavasier*, Bukarest, 1981, 2. Band, *Anastasimatar*, Bukarest, 1984, 3. Band, *Stihirariul*,Bukarest, 1986; 4. Band *Stihirar-Penticostar*, Buzău, 1992.

notwendigen Gesänge. Bemerkenswert ist auch die Tatsache, dass sich der Autor des Manuskripts in seiner „Widmung" dem Herrscher Constantin Brâncoveanu auch als Kenner der Musik westlichen oder russischen Stils preisgibt, und gleichzeitig anmerkt, dass entsprechend einer kulturelen und bewuusst kirchlichen Wahl der Gesang byzantinischen Ursprungs dem orthodoxen Glauben geeignet ist.[16]

Dieses Manuskript und noch einige weitere im 18. Jahrhundert werden den Prozeß der „Rumänisierung" des Kirchengesangs anleiten, wie der Prozeß später, im 19. Jahrhundert, von Anton Pann genannt wurde, durch den nicht nur die Übersetzungen in die rumänische Sprache des (literarischen) Textes der Kirchengesänge, sondern auch die Anpassung älterer Melodien byzantinischen Ursprungs zur Spezifizität der rumänischen Sprache und sogar die Komposition einiger neuer Melodien mit jedoch byzantinischem Charakter bezeichnet wird.[17]

Zu aller Letzt, um diese kurze historische Zusammenfassung zwecks der Erläuterung einiger Aspekte der gegenwärtigen Situation der Gesangbücher in der Rumänischen Orthodoxen Kirche abzuschließen, ist es wohl wert die Erwähnung von zwei weiteren historischen Ereignissen, die für den rumänischen Kirchengesang im 19. Jahrhundert von Bedeutung sind. Das erste Ereignis bezieht sich auf die Entstehung des musikalischen Drucks auch für die Gesangbücher mit neumatischer Notation byzantinischen Ursprungs, durch die Bemühungen von Petru Efesiul, der im Jahr 1820 in Bukarest ein *Neon Anastasimatarion* in „neuem System" der hrisantischen Reform veröffentlicht – das erste gedruckte Buch mit psaltischen Gesängen. Drei Jahre später, in 1823, werden die ersten musikalischen kirchlichen Veröffentlichungen in der rumänischen Sprache, durch drei Bücher, ebenfalls im hrisantisch-neumatischen Notationssystem, die in Wien von Ieromonach Macarie (1770-1836), einem Schüler von Petru Efesiul, gedruckt werden: Der *Neue Anastasimatar*, Der *Theoretikon* und Der *Irmologhion,* verfolgt kurz daraufhin von den Veröffentlichungen Anton Panns (1796-1854)[18]. Fortgesetzt, die musikalische und typographische

---

[16] Gheorghe Ciobanu, *Muzica bisericească la români...* (*Die Kirchenmusik bei den Rumänern...*) S.337.

[17] Sebastian Barbu-Bucur, *Cultura muzicală de tradiţie bizantină pe teritoriul României... (Die musikalische Kultur byzantinischer Tradition auf dem rumänischen Territorium...)*, S. 92-124.

[18] Titus Moisescu, *Începuturile tiparului muzical românesc în notaţie bizantină: Petru Efesiul-Macarie Ieromonahul-Anton Pann (Die Anfänge des rumänischen musikalischen Druckes in der byzantinischen Notation: Petru Efesiul-Macarie Ieromonah – Anton Pann)*, in

Tätigkeit von Dimitrie Suceveanu (1816-1898), Ştefan(ache) Popescu (1824-1911), Ion Popescu-Pasărea (1871-1943) und von weiteren rumänischen Protopsalten und Musikern wird den Weg zur gegenwärtigen Situation der Gesangbücher und des allgemeinen Gesangs in der Rumänischen Orthodoxen Kirche[19] polstern – insbesondere derjenigen traditioneller Natur, vokal, monodisch, mit direktem Bezug zu „Strana” („Strana” ist der Ort neben dem Altar in der Rumänischen Orthodoxen Kirche, an dem üblicherweise der oder die Kirchensänger sitzt/sitzen) und byzantinischen Ursprungs.

Das zweite Ereignis fand gegen Mitte des 19. Jahrhunderts statt durch die Einführung des harmonisch-polyphonischen Chors westlicher Natur unter dem abendländischen Einfluss, selbst wenn dies durch die russisch-orthodoxe Übernahme herüber kam, manchmal durch Staatsgesetze durchgesetzt, wie das Dekret 101 von 1865 des Kaisers Alexandru Ioan Cuza.[20]. Dies – der harmonisch-polyphonische Kirchengesang – widerspiegelt ebenfalls eine zeitlich begrenzte Befreiung von der orientalischen Orientierung und eine Neuorientierung Rumäniens in die Richtung der abendländischen Kultur und Zivilisation. Auf einer politischen Ebene bedeutet dies einige Jahre später die Übergabe der höchsten staatlichen Gewalt im Land einer deutschen Dynastie durch Karl I von Hohenzollern und das Erlangen der staatlichen Unabhängigkeit im Jahr 1877. Auf einer kirchlichen Ebene bedeutet dies die Autokefalie (kirchliche Unabhängigkeit) der Rumänischen Orthodoxen Kirche im Jahr 1885 und die Konstitution der Rumänischen Patriarchie nach dem Ersten Weltkrieg, im Jahr 1925.[21]

Prolegomene bizantine – Muzica bizantină în manuscrise şi carte veche românească (Byzantinische Prolegomena – Die byzantinische Musik in Manuskripten und alten rumänischen Büchern), Musikverlag des Rumänischen Vereins der Komponisten und Musikwissenschaftler, Bukarest, 1985, S. 82f..

[19] Nicu Moldoveanu, *Muzica bisericească la români în secolul al XIX-lea (Die Kirchenmusik bei den Rumänern im 19. Jahrhundert)*, 1. Teil, in “Glasul Bisericii” (Die Stimme der Kirche) XLI (1982), Nr.11-12, S. 883-915; 2. Teil, XLII (1983), Nr.9-12, S. 594-625; idem, *Muzica bisericească la români în sec.XX (Die Kirchenmusik bei den Rumänern im 20. Jahrhundert)*, 1. Teil, in “Biserica Ortodoxă Română“ (Die Rumänische Orthodoxe Kirche), CIII (1985), Nr.7-8, S. 615-636; 2. Teil, CIV (1986), Nr.3-4, S. 117-139.

[20] Vasile Grăjdian, *Monarch Alexandru Ioan Cuza's Decree Nr.101 of January 18, 1865 – Its Influence over the Developement of Chanting in the Rumanian Church*, în ”IAH Bulletin”, nr.21, 1993, S. 86-96.

[21] Siehe die historische Synthese mit Daten in *Enciclopedia Ortodoxiei Româneşti* (*Die Enzyklopädie der rumänischen Orthodoxie*), hg. von Mircea Păcurariu, Verlag des Biblischen Instituts und Orthodoxer Mission, Bukarest, 2010, S. 720-722.

Die Einführung des harmonisches Chors bedeutete gleichzeitig die Übernahme der westlichen Notenschrift in den rumänischen orthodoxen Kirchengesang, am Anfang lediglich für den harmonischen Gesang und einigermaßen parallel mit dem allgemeinen Übergang vom kirilischen (slawischen) Alphabet zur lateinischen Schrift.

Unter den zahlreichen Komponisten kirchlicher Chormusik in diesem Zeitraum muss man Gavriil Musicescu (1843-1903) erwähnen, sowohl für den Wert seiner Choralkompositionen, als auch für seine Bemühungen, die westlichen Notenschrift auch für den traditionellen, monodischen „Strana"-Gesang byzantinischer Prägung durch die Transkription neumatischer Notation in das Notensystem mit fünf Linien.[22] Der Mißerfolg seiner Bemühungen – und der Bemühungen seiner Mitarbeiter – bereitete allerdings die künftigen Erfolge Nicolae Lungus und dessen Mitarbeiter vor, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Diese Letzteren „bedecken" mit ihren Uniformisierungsbemühungen des Kirchgesangs die kommunistische Ära in Rumänien, ein Zeitraum, in dem sich jedoch die allgemein vorhandenen Tendenzen der Gesangsentwicklung in der Rumänischen Orthodoxen Kirche fortsetzen.[23]

Vor dem Hintergrund dieser wenigen historischen Erläuterung wird es wohl wesentlich einfacher sein, die gegenwärtige Situation der Gesangbücher in der Rumänischen Orthodoxen Kirche zu begreifen, denn diese Bücher verfolgen im Einzelnen die allgemeinen Tendenzen des musikal-liturgischen Lebens in Rumänien.

3. Die Gesangbücher (II): Die Gegenwart

Welche Gesangbücher werden gegenwärtig in der Rumänischen Orthodoxen Kirche verwendet – und welcher Art sind dies ?

Auf einer ersten Ebene und aus einer einigermaßen technischen Perspektive kann man sagen, dass die heutzutage in den Pfarreien und Klöstern der Rumänischen Orthodoxen Kirche verwendeten Gesangbücher seit über eineinhalb Jahrhundert diejenigen sind, die die lateinische Schrift für den literarischen Text anwenden. Dies hängt damit zusammen, dass nur

---

[22] Eine Liste der wichtigsten Werke und musikalischen Veröffentlichungen Gavriil Musicescu kann angesehen werden in Titus Moisescu, *Gavriil Musicescu şi cele dintâi transcrieri ale Anastasimatarului* (*Gavriil Musicescu und die ersten Transkriptionen des Anastasimatar*), in „Monodia bizantină în gândirea unor muzicieni români" (Die byzantinische Monodie im denken einiger rumänischer Musiker), Musikverlag des Rumänischen Vereins der Komponisten und Musikwissenschaftler, Bukarest, 1999, S. 167f..

[23] *Ibid.*, S. 173f..

noch sehr wenige Pfarrer oder Sänger in Rumänien die grundlegenden Elemente der slawischen Schrift noch kennen, um die alten rumänischen Bücher mit kirilischem Alphabet zu verwenden.

Was die musikalische Notation der verwendetetn Gesangbücher angeht, so wird sowohl die *psaltische Notation* (die neumatische Notation byzantinischen Ursprungs), allerdings nur noch diejenige nach der hrisantischen Reform im 1814, als auch die westlichen Notenschrift, eingeführt gegen Mitte des 19. Jahrhunderts, ungefähr gleichzeitig mit der lateinischen Schrift. Die neumatische Notation byzantinischen Ursprungs wird vor allem für den traditionellen monodischen «Strana»-Gesang verwendet, selbst wenn in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, nach 1950, auch Versionen für den Gebrauch mit beiden Notationen parallelerweise veröffentlicht wurden. In den westlichen Gegenden Rumäniens, die einem historisch längeren und intensiveren westlichen Einfluss unterworfen waren, wurden zahlreichen Gesangbücher für den monodischen «Strana»-Gesang ausschließlich in westlicher Notenschrift veröffentlicht – wie dies weiter unten ausgeführt wird, in eineer detaillerten Darstellung der Gesangbücher.

Die älteren Hymne- und Gesangbücher sowie -sammlungen noch vor dem 19. Jahrhundert, die (als Manuskripten oder gedruckte Werke) in Museen oder Archiven aufbewahrt wurden, sind reserviert ausschließlich für die Spezialisten der slawischen Paleographie (in kirilischer Schrift) und/oder der byzantinischen musikalischen Paleographie (für die Epochen der musikalischen Notation byzantinischen Ursprungs vor der hrisantischen Reform). Darüber hinaus tragen sie zur Herausbildung und Aufrechterhaltung eines kirchlichen (und) historischen Bewusstseins der rumänischen Orthodoxie.

Die hymnographischen Bücher und Sammlungen

Wenn man zu den aktuellen Hymne- und Gesangsammlungen in der Rumänischen Orthodoxen Kirche zurückkehrt, wird man noch einige Wörter bezüglich der Hymnesammlungen und -bücher mit ausschließlich literarischem Text sagen, aber mit der Funktion, gesungen zu werden entsprechend den Anweisungen, die die Hymne begleiten. Der Verlag des Biblischen Missionsinstituts der Rumänischen Orthodoxen Kirche veröffentlicht in regelmäßigen Zeitabständen neue Auflagen des O*ktoichs, des Pentikostar, des Triods* und der *12 Mineen*, die manchmal den aktuellen

liguistischen Normen angepasst werden, damit allle Pfarreien und Klöster ausreichend Gesangmaterial zur Verfügung haben.[24]

Selbst wenn diese Hymnebücher und -sammlungen keine eigentlichen «Gesangbücher» wegen der Abwesenheit der musikalischen Notation sind, so sind sie unentbehrlich für die kirchliche Gesangpraxis, denn sie enthalten zusammen mit den anderen Gottesdienstbüchern (beispielsweise Der Liturghier, Der Molitfelnic oder der Ceaslov, die ebennfalls manche Gesänge enthalten, jedoch weniger), die Gesamtheit der lithurgischen Hymnen, die in der Kirche entlang des gesamten liturgischen Jahres gesungen werden – vor allem beim Abend- und Morgengottesdienst und der Heiligen Liturgie, aber auch für die Heiligen Mysterien, Riten und sonstige Stundengebete usw.[25] Selbst wenn manche kleinere, ärmere Pfarreien sich keinen eigenen professionellen, studierten Kirchensänger leisten können, der sich mit der Notation auskennt, um die eigentlichen Gesangbücher mit musikalischer Notation zu verwenden, können unter Umstände begabte Sänger auf der Basis einer bereits in der Kindheit angefangenen Praxis mündlicher Natur die Rolle des Kirchensängers mit Kraft und Leidenschhaft neben dem älteren und eingeweihten Kirchensänger übernehmen, durch das Auswendiglernen verschiedener melodischer Grundstrukturen, die auf dem literarischen Text passend angewandt werden. Das anerzogene Gedächtnis dieser uralten traditionellen melodischen Modelle ist dasjenige, das die Entstehung und Entfaltung einiger musikalischen kirchlichen «Schriften» (Gesangbucher) in bestimmten historischen Momenten unterstützte und ernährte, die möglichst lebendig und authentisch den Geist der musikalisch-liturgischen Inspiration in der Kirche aufrecht erhalten sollte.[26] Als eine Schlußanmerkung bezüglich des Verhältnisses zwischen dem lebendigen Gesang und der musikalischen manchmal zu «Noten-bezogenen» Praxis sollte man an die Wörter des Heiligen Apostels Pavel denken, der besagte dass «der Buchstabe tötet, der Geist aber macht lebendig» (2 Kor, 3,6).

---

[24] Siehe *http://www.editurapatriarhiei.ro/*.

[25] Siehe eine vollständige Behandlung der orthodoxen Gottesdienste bei Ene Branişte, *Liturgica specială (Die besondere Liturgik*), Verlag des Biblischen Instituts und Orthodoxer Mission, Bukarest, 1985 und Ene Braniste, *Liturgica generală – cu noţiuni de artă bisericească, arhitectură şi pictură creştină* (*Die allgemeine Liturgik – mit Begriffen von kirchlicher Kunst, Architektur und christlicher Malerei*), 2. Auflage, Verlag des Biblischen Instituts und Orthodoxer Mission, Bukarest, 1993.

[26] Vasile Grăjdian, *Oralitate şi uniformizare în evoluţia cântării bisericeşti de origine bizantină* (*Oralität und Uniformisierung in der Entwicklung des Kirchengesang byzantinischen Ursprungs*), in "Acta Musicae Byzantinae" (Iassy), 3. Band, April 2001.

Die uniformisierten Gesangbücher

Jetzt werde ich mich den eigentlichen *Gesangbüchern* (mit musikalischer Notation) wenden, die gegenwärtig in der Rumänischen Orthodoxen Kirche verwendet werden. Der erste Eindruck ist ausgedruckt im Wort «Vielfalt». Denn die zahlreichen Tendenzen und Einflüsse, die im rumänischen orthodoxen Kirchengesang in den letzten zwei Jahrhunderten und vor allem in den letzten zwei Jahrzehnten vorhanden waren, haben zur Entstehung und Entfaltung unterschiedlicher kirchlicher Gesangbücher geführt. Aus diesem Grund ist es manchmal schwierig, die kirchlich-geistige Einheitlichkeit ersichtlich zu machen. Die in den folgenden Momenten vorgenommene Darstellung und Klassifizierung der Gesangbücher wird gezwungenermaßen die eben erwähnte Vielfalt der jeweiligen Tendenzen in Betracht ziehen müssen.

In den letzten Jahrzehnten – eigentlich seit dem Entschluss am 5. Oktober 1950 des Heiligen Sinods der Rumänischen Patriarchie – konstituierte sich die systematischste Veröffentlichung von Gesangbüchern in der Rumänischen Orthodoxen Kirche al seine lange Serie von uniformisierten Gesangbüchern.[27] Das Zusammenstellen dieser Serie wurde vorbereitet durch die Veröffentlichung einer *Grammatik der psaltischen Musik* von Professor Nicolae Lungu und zwei seiner Mitarbeiter (Professor Grigore Costea und Professor Ion Croitoru) im Jahr 1951.[28] Dieses theoretische Werk setzte eine fortgeschrittene Korrespondenz zwischen den beiden Systemen musikalischer Notation (neumatisch-byzantin und linear-abendländisch), die bereits in der Rumänischen Orthodoxen Kirche verwendet wurden, und schlug für künftige Gesangbücher die parallele, graphisch aufeinender gelegte Verwendung von beiden Notationssystemen vor. Diese typographische Initiative sollte eine Lösung für die Uniformisierung des Gesangs in der gesamten Rumänischen Orthodoxen Kirche durch die Vereinfachung der Entzifferung derselben Gesangsvarianten sowohl von den Kennern der neumatisch-byzantinischen («psaltischen») Notation (zahlreicher in der Wallachei und Moldawien) als

---

[27] Entsprechend dem Extras aus *Lucrările Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române, Importante hotărâri luate de Sfântul Sinod în sesiunea din iunie 1952* (Die Werke des Heiligen Sinods der Rumänischen Orthodoxen Kirche: wichtige Entschlüsse des Heiligen Sinods in der Sitzung von Juni 1952), in „Biserica Ortodoxă Română" („Die Rumänische Orthodoxe Kirche"), Jahr LXX, (1952), Nr. 9-10, S. 616-617.

[28] Nicolae Lungu, Prof. Grigore Costea, Ion Croitoru, *Gramatica muzicii psaltice (Die Grammatik der psaltischen Musik)*, Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission, Bukarest, 1951 (2. Auflage, 1969).

auch von den Kennern der westlichen Notenschrift aus Siebenburgen und Banat werden.

Die Mannschaft von Professor Nicolae Lungu, zu der neben den zwei oben genannten Personen noch Protodiakon Anton Uncu, Profesor Ene Braniste und Professor Chiril Popescu zählten, veröffentlichte daraufhin mehrere Gesangbücher in der uniformisierten Version, mit den beiden Notationssystemen parallel aufgeschrieben: *Die Gesänge der Heiligen Liturgie und die Podobien*[29], *Der uniformisierte Anastasimatar* (in zwei Bänden, *Der Abendgottesdient*[30] und *Der Morgengottesdienst*[31]), *Die Gesänge des Pentikostars*[32]. Ohne dass sie noch in einem gesonderten Band erschienen, wurden auch die *Gesänge des Heiligen Mysteriums und Riten* in der Zeitschrift "Theologische Studien"[33] und in Faszikeln[34] veröffentlicht.

Die Veröffentlichungstätigkeit der uniformisierten Gesangbücher wurde von Professor Nicu Moldoveanu – einem vertrauten Lehrling und Nachfolger des Professors Nicolae Lungu nach dessen Tod in 1993 am Lehrstuhl für Kirchengesang an der Theologischen Fakkultät in Bukarest, fortgesetzt. Nicu Moldoveanu bereitete vor und veröffentlichte im neuen, größeren Format (A4) alle den «Strana»-Sängern notwendigen Gesangbücher (wieder), indem er das gleiche System paralleler Notation aufrecht erhielt. Auf dieses Weise wurden veröffentlicht *Die Gesänge der*

---

[29] Nicolae Lungu, Anton Uncu, *Cântările Sfintei Liturghii şi cântări la cateheze (Die Gesänge der heiligen Liturgie und andere Gesänge zur Katechese)*, Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission, Bukarest, 1951; Nicolae Lungu, Grigore Costea, Ion Croitoru, *Cântările Sfintei Liturghii şi podobiile celor opt glasuri* (*Die Gesänge der heiligen Liturgie und die Podobien der acht Modi*), Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission, Bukarest, 1960 (3. Auflage, 1969).

[30] Nicolae Lungu, Grigore Costea, Ion Croitoru, *Anastasimatarul uniformizat: Vecernierul (Der uniformisierte Anastasimatar. Die Abendgesänge)*, Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission, Bukarest, 1953 (2. Auflage, 1974).

[31] Nicolae Lungu, Grigore Costea, Ene Branişte, *Anastasimatarul uniformizat: Utrenierul (Der uniformisierte Anastasimatar. Die Morgengesänge)*, Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission, Bukarest, 1954 (2. Auflage, 1974).

[32] Dimitrie Cusma, Ioan Teodorovici, Gheorghe Dobreanu, *Cântări bisericeşti (Kirchengesänge)*, Verlag der Banater Mitropolie, Timişoara, 1980.

[33] *Cântările de la Sfintele Taine şi Ierurgii* (*Die Gesänge der Heiligen Mysterine und Jerurgien*), in "Studii Teologice" («Theologische Studien »), Nr. 1-2/1964.

[34] Entsprechend den *Cântări la Sfintele Taine şi la Ierurgii şi alte cântări religioase (Gesänge zu den heiligen Sakramente und Ierurgien und andere religiöse Gesänge)*, hg. von Nicu Moldoveanu, Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission, Bukarest, 2002, S. 5 (Vorwort des Patriarchs Teoctist) oder S. 6 (Einleitung von Nicu Moldoveanu).

Heiligen Liturgie und andere Kirchengesänge[35] (unter Mitarbeit von Erzdiakon Sebastian Barbu-Bucur, Professor Constantin Drăguşin, Professor Marin Velea, Dr. Victor Frangulea, Professor Nicolae Necula)[36], *Der neue Idiomelar*[37], *Die Gesänge des Triods*[38], *Die Gesänge der Sakramenten und Riten und andere religiösen Gesänge*[39].

Ich habe die Darstellung der eigentlichen, gegenwärtig verwendeten Gesangbücher in der Rumänischen Orthodoxen Kirche mit der Beschreibung der Serie uniformisierter Bücher begonnen, weil in der letzten Jahrhunderthälfte – und vor allem unter dem kommunistischen Regime – diese Bücher Teil der analytischen Pflicht-Curricula der orthodoxen theologischen Schulen (Seminare, Institute oder Fakultäten)[40] waren und dadurch zur Herausbildung gesamter Generationen von Priestern und Sängern beitrugen.

Abschließend muss man sagen, dass die Uniformisierung der Gesänge in der Rumänischen Orthodoxen Kirche im Zusammenhang mit einer weiteren Tendenz im rumänischen Kirchengesang steht, und zwar mit der Hervorhebung *des gemeinsamen Singens*, dessen pastorale Vorteile

---

[35] *Cântările Sfintei Liturghii şi alte cântări bisericeşti (Die Gesänge der heiligen Liturgie und andere Kirchengesänge)*, Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission, Bukarest, 1992 (2. Auflage, 1999).

[36] *Ibid.*, S. 8.

[37] *Noul Idiomelar* (ce *cuprinde cântările din slujba vecerniei şi utreniei de la praznicele înmpărăteşti şi de la sfinţii cu polieleu din perioada Octoihului, după Dimitrie Suceveanu, Ion Popescu-Pasărea ş.a.) (Der neue Idiomelar, der die Gesänge der Abend- und Morgengottesdienste enthält, nach Dimitrie Suceveanu, Ion Popescu-Pasarea u.a.)*, hg. von Nicu Moldoveanu, Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission, Bukarest, 2000 (2. Auflage, 2007).

[38] *Cântările Triodului (după Dimitrie Suceveanu, Ştefanache Popescu, Ion Popescu-Pasărea, Anton Uncu ş.a., selectate şi transcrise pe ambele notaţii muzicale de Conferenţiar univ.Nicolae C.Lungu şi Asistent univ.Chiril Popescu - Bucureşti 1985) (Die Gesänge des Triods, nach Dimitrie Suceveanu, Stefanache Popescu, Ion Popescu-Pasarea, Anton Uncu u.a., ausgewählt und transkribiert auf den beiden musikalischen Notationen von Nicolae Lungu und Chiril Popescu, Bukarest 1985)*, hg. von Nicu Moldoveanu, Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission, Bukarest, 2001.

[39] *Cântări la Sfintele Taine şi la Ierurgii şi alte cântări religioase…* (*Gesänge zu den heiligen Sakramente und Riten und andere religiöse Gesänge...*).

[40] Siehe Extras aus *Lucrările Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române sesiunea 1952* (Die Werke des Heiligen Sinods der Rumänischen Orthodoxen Kirche, Sitzung 1952), *Sumarul şedinţei din 14 iunie* (Die Zusammenfassung der Sitzung aus dem 14. Juni), în „Biserica Ortodoxă Română”, Jahr LXX, (1952), Nr. 6-8, S. 433; siehe auch Vorwort zum *Noul Idiomelar*… (*Der neue Idiomelar...*, 2000/2007), S. V: “in diesen fast siebzig Jahren, die vergangen sind, ebenfalls so viele Serien von Schülern und Studenten haben die kirchlichen Gesänge mit beiden Notationen studiert und beide sehr gut und mit großer Freude gelernt”.

mehrmals betont wurden.[41] In diesem Sinn konnten die uniformisierten Gesangbücher von mehreren Gläubigern mit musikalischer Begabung kennengelernt werden, damit die Gesänge gemeinsam während der Gottesdienste gesungen werden – was tatsächlich auch teilweise in Wirklichkeit umgesetzt wurde, so dass in vielen rumänischen orthodoxen Pfarreien das gemeinsame Singen die übliche Praxix vorwiegend während der Heiligen Liturgie ist – dem Gottesdienst, an dem traditionelerweise die meisten Gläubiger teilnehmen.

Die älteren kirchlichen Gesangbücher(Neudrücke)

Allerdings bedeutete der radikale Versuch in der letzten Jahrhunderthälfte, die uniformisierten Gesangbücher einzuführen, keineswegs das plötzliche und sofortige Verschwinden anderer Bücher kirchlicher Gesänge, die bereits vorher existierten. Dies ist eine natürliche Tatsache, wenn man bedenkt, dass zum Zeitpunkt jenes Entschlußes der Uniformisierung in Tausenden von rumänischen Pfareien und Klöstern zahlreiche Sänger aktiv waren, die in den vorherigen Jahrzehnten ausgebildet worden waren und die ihre Tätigkeit noch weitere Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg unter dem kommunistischen Regime fortsetzten. Für den Übergang dieser alten und respektablen Praktiker der rumänischen «Strana»-Gesänge zu den uniformisierten Gesängen und Büchern gab es keineswegs ausreichend Mittel, insbesondere weil andere dringendere Angelegenheiten – sozial, wirtschaftlich und politisch – in den Jahren und Jahrzehnten nach dem Krieg Vorrang hatten. Unter solchen Umständen setzten zahlreiche Sänger die Verwendung alter Auflagen ihrer Gesangbücher fort, mit denen sie vertraut waren, vor allem die zahlreichen Veröffentlichungen von Ion Popescu- Pasărea aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die insbesondere in der Wallachei und Moldawien verbreitet waren.[42] Andererseits waren in Siebenburgen noch Auflagen mit westlicher Notenschrift von *Das Buch der Kirchengesänge* von Dimitrie Cunţanu

[41] Siehe beispielsweise Nicolae Lungu, *Cântarea în comun a poporului în biserică (Der gemeinsame Gesang des Volkes in der Kirche)*, in “Theologische Studien”, Serie II, III (1951), Nr. 1-2, S. 28-35; *Cântarea în comun ca mijloc de înţelegere a dreptei credinţe (Der gemeinsame Gesang als Mittel zum Verstehen des richtigen Glaubens)*, in “Die orthodoxe rumänische Kirche“, LXX (1952), Nr. 11-12, S. 890-899.
[42] Eine Liste mit zahlreichen kirchlichen Gesangbüchern veröffentlicht von Ion Popescu-Pasărea in Ion Boştenaru, *Ion Popescu-Pasărea şi uniformizarea cântării psaltice* (*Ion Popescu-Pasarea und die Uniformisierung des psaltischen Gesangs*), in „Studii teologice“ («Theologische Studien »), Seie II, XXIII (1971), Nr. 9-10, S. 732f..

(1837-1910)[43] vorhanden, die ebenfalls noch aktiv in Gebrauch waren, und in Banat diejenigen von Atanasie Lipovan (1874-1947)[44] und Trifon Lugojan (1874-1948)[45].

Nach der Wende im Jahr 1989 wurden möglicherweise zumindest von manchen Personen die Einschränkungen der uniformisierten Gesänge, deren Anfänge mit den Anfängen des kommunistischen Regimes übereintimmten, als Auswirkungen der Verbote der diktatorischen Ära empfunden. Dies, genauso wie die Erinnerungen an bessere Zeiten der Freiheit, einschließlich für die Kirchensänger vor dem Zweiten Weltkrieg und vor dem kommunistischen Regime, führten dazu, dass nach 1989 verschiedene «klassische» Bücher psaltischer Gesänge mit ausschließlich neumatischer Notation wieder veröffentlicht wurden, um in der «Strana»-Praxis verwendet zu werden, die bereits vor der Uniformisierungskampagnie nach dem Zweiten Weltkrieg erschienen waren. Jenseits möglicher Nostalgien besteht der Wert dieser Bücher in ihrem Dasein, denn sie haben «Geschichte» im rumänischen Kirchengesang herausgebildet. Dazu zählen beispielsweise *Der Anastasimatar* des Ieromonachs Macarie[46], *Der Idiomelar* des Dimitrie Suceveanu[47], *Der Strana-Liturghier* des Ion Popescu-

---

[43] *Cântările bisericesci – după melodiile celor opt glasuri ale sfintei biserici ortodoxe* (*Die kirchlichen Gesänge – nach den Melodien der acht Modi der heiligen orthodoxen Kirche*), gesammelt, notiert und arrangiert von Dimitrie Cunţanu, Professor am [theologische] Seminar, Sibiu/Hermannstadt (1890), Verlag des Autors, Musikalische Druckerei Jos.Eberle şi Co., Wien, VII; 2. Revidierte und erweiterte Auflage, herausgegeben von Candid Popa, Aurel Popovici und Timotei Popovici, Sibiu/Hermannstadt, 1925; 3. Auflage, herausgegeben von Timotei Popovici; Sibiu/Hermannstadt, 1932; 4. Auflage, herausgegeben von Timotei Popovici, Sibiu/Hermannstadt, 1943.

[44] Eine Liste mit den Gesangbüchern veröffentlicht von Atanasie Lipova kann eingesehen werden bei Constanţa Cristescu, *Moştenirea muzicală a lui Atanasie Lipovan* (*Das musikalische Erbe von Atanasie Lipovan*), in ”Preotul compozitor Gheorghe Soima (1911-1985)” («Der Pfarrer-Komponist Gheorghe Soima [1911-1985]) des Nationalen musikwissenschaftlichen Symposiums, Verlag der ”Lucian Blaga”-Universität, Sibiu/Hermannstadt, 2010, S. 202f..

[45] Siehe ausführliche Daten über das Leben und die Tätigkeit von Trifon Lugojan bei Gheorghe C. Ionescu, *Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat cu muzica de tradiţie bizantină în România* (*Lexikon derjenigen, die sich entlang der Jahrhunderte um die Musik byzantinischer Tradition gekümmert haben*), Diogene Verlag, Bukarest, 1994, S. 205f..

[46] *Anastasimatarul Cuviosului Macarie Ieromonahul cu adăugiri din cel al Paharnicului Dimitrie Suceveanu (der Anastasimatar des Makarie der Ieromonach mit Ergänzungen von demjenigen des Dimitrie Suceveanu)*, hg. von Cornel Coman und Gabriel Duca, Byzantinischer Verlag, Stavropoleos Stiftung, Bukarest, 2002.

[47] Dimitrie Suceveanu, *Idiomelar (Idiomelar)*, hg. von Sebastian Barbu-Bucur nach der Auflage von 1856, 1. Band (September-Dezember), Verlag des Sinaia-Klosters, 1992; 2.

Pasărea[48] oder *Der Anastasimatarul* des Victor Ojog[49] : Durch die liebevoll betreuten neuen Auflagen erleben diese Bücher eine frische Wiederbelebung in den rumänischen Kirchen.

Die regionalen (kirchlichen) Gesangbücher

Indem sie einer vermutlich ähnlichen historischen Logik folgten, wurden sowohl in Siebenburgen als auch in Banat in den letzten Jahren zahlreiche kirchliche Gesangbücher im gewöhnlichen Stil der jeweiligen Gegend veröffentlicht. Hatte man bereits im Jahrzehnt vor 1989 einige solcher Wieder-Veröffentlichungen, wie beispielsweise diejenigen von Professor Dimitrie Cusma, Pfarrer Ioan Teodorovici und Professor Gheorghe Dobreanu in Banat (Temeschwar, im Jahr 1980)[50] und Professor Ioan Brie in Siebenburgen (Klausenburg, im Jahr 1988)[51] erlebt, vermehrten sich sensibel nach 1989 die Gesangbücher, die traditionelle, Region-spezifische Varianten des Strana-Gesangs vorschlagen, sowohl in Siebenburgen als auch in Banat, durch die von Professor Vasile Stanciu[52], Erzdiakon Ioan Brie[53], Professor Vasile Grăjdian[54], Pfarrer Nicolae Belean[55] betreuten Veröffentllichungen.

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass diese Bücher mit Region-spezifischem Charakter, die meistens (aber nicht auusschließlich) die westliche Notation verwenden, manchmal auch eigentliche psaltische, bereits uniformisierte Gesänge (insbesondere aus der Heiligen Liturgie) enthalten – dies könnte als ein breiteres Verständis der «Einheit in Vielfalt»

Band (Januar-August), Verlag der Moldauer und Bukowiner Mitropolie ”Trinitas”, Iassy, 1996; 3. Band (Triod und Penticostar), 1997.

48 Ion Popescu-Pasărea, *Liturghier de strană (Strana-Liturgier)*, hg. von Sebastian Barbu Bucur nach der Auflage von 1925, Verlag des Argeş-Erzbischoftums, 1991.

49 Victor Ojog, *Anastasimatar (Anastasimatar)*, hg. von Sebastian Barbu Bucur und Alexie Buzera nach der Auflage von 1943, Verlag der Moldauer und Bukowiner Mitropolie ”Trinitas”, Iassy, 1998.

50 Dimitrie Cusma, Ioan Teodorovici, Gheorghe Dobreanu, *Cântări bisericeşti (Kirchengesänge)*, Verlag der Banater Mitropolie, Temeschwar, 1980.

51 Ioan Brie, *Cântări la serviciile religioase (Gesänge zur religiösen Diensten)*, herausgegeben von des rumänischen orthodoxen Erzbischoftums von Vad, Feleac und Klausenburg, Klausenburg, 1988.

52 Vasile Stanciu, *Slujbele Sfinţilor români din Transilvania şi alte cântări religioase (Die Gottesdienste der rumänischen Heiligen und andere religiöse Gesänge)*, Klausenburg, 1990.

53 Ioan Brie, *Cântări liturgice şi la diferite servicii religioase (Liturgische Gesänge und zu verschiedenen religiösen Diensten)*, Beiuş, 1994.

54 Vasile Grăjdian, *Cântări bisericeşti (Kirchengesänge)*, Hermannstadt, 1994.

55 Nicolae Belean, *Cântări bisericeşti (Kirchengesänge)*, Verlag des Banater Metropolie, Timişoara, 1995.

im rumänischen orthodoxen Gesang aufgefasst werden. Ebenfalls als ein Beweis der «Permeabilität» verschiedener Gesangstile in unterschiedlichen historischen rumänischen Gegenden gegenüber gegenseitigen Einflüssen können die kirchlichen Gesangbücher verstanden werden, die jüngst von Constanta Cristescu veröffenttlicht wurden, die sich um die Transkription jener Kirchengesänge aus Banat und Siebenburgen in die psaltische (neumatische) Notation byzantinischer Prägung bemühte, die üblicherweise ausschließlich in der westlichen Notation bekannt waren.[56]

Die neuen «orientalen» Gesangbücher

Bislang konnte man bereits die gegenwärtige *Ko-Existenz* neurer *uniformisierter* Gesangbücher in der Realität des rumänischen Kirchengesangs neben älteren, *psaltischen oder regionalen* Gesangbüchern vernehmen; die Letzteren wurden ebenfalls wieder-veröffentlicht. Aber diese Bücherkategorien erschöpfen von Weitem die Vielfalt der kirchlichen Gesangbücher nicht, die heutzutage in der Rumänischen Orthodoxen Kirche verwendet werden.

Erschienen vermutlich als eine Reaktion auf die vergangenen (kommunistischen) Jahrzehnte von Uniformisierungsbemühungen und mit der gleichzeitigen Anwendung einer musikalisch-kirchlichen Erfahrung, vielleicht weniger verbreitet auf dem Territorium Rumäniens, allerdings nicht desto weniger «rumänisch», wurden in den letzten zwei Jahrzehnten einige kirchlichen Gesangbücher mit einem etwa «orientalischerem» Charakter veröffentlicht – um eben den Begriff «exotisch» zu vermeiden – häufig mit «athonitischem » Ursprung (vom Berg Athos), die ausschließlich die moderne neumatische Notation verwenden, aber natürlich in der rumänischen Sprache und mit lateinischer Schrift. Die Gesänge in diesen Büchern wurden von manchen begeisterten jugendlichen Sängergruppen angepasst, aber man muss beobachten, dass der sophistiziertere Melodienstil der entsprechenden Gesänge diese als weniger geeinget für das gemeinsame Singen macht, so dass diese Gesänge letztendlich lediglich die Eigennschaft mancher Kirchensänger – so-genannte *Protopsalten* – bleiben, die eine «solistische» Singmanier pflegen. Unter den Gesangbüchern in dieser Kategorie werden erwähnt "Das musikalische athonische Bouquet"[57],

[56] Constanţa Cristescu, *Liturghier de strană (Strana-Liturgier)*, Verlag der Universität "Aurel Vlaicu"-Verlag des Arad Bischoftums, Arad, 2001; idem, *Vecernier*, idem edit., Arad, 2001 etc.

[57] *Buchet muzical athonit (Athoniter musikalischer Bouquet)*, Verlag "Evanghelismos", Bukarest, 1. Band: *Cântările Sfintei Liturghii (Die Gesänge der heiligen Liturgie)*, 2002; 3.

veröffentlicht durch die Betreuung der Klostergemeinde von Chilia "Die gute Verkündigung" vom rumänischen Kleinkloster "Der Heilige Dimitrie-Lacu" vom Berg Athos, *Die Gesänge der Heiligen Liturgie* des Frommen Nectarie (1802-1898), der Protopsalt des Heiligen Berges Athos, veröffentlicht vom Musikwissenschaftler Vasile Vasile[58] oder der *Antologhion paisian*[59], unter vielen anderen[60].

Bücher und Anthologien für Chor (harmonisch-polyphonisch)

Alle bislang vorgestellten kirchlichen Gesangbücheer gehören zu denjenigen verwendet in der Rumänischen Orthodoxen Kirche für das monodische Singen «auf einer Stimme», durchgeführt an der «Strana» – individuell (protopsaltisch) oder von einer spezialisierten Sängergruppe, manchmal mit der ziemlich «mündlichen» Verwendung eines Isons – und/oder innerhalb des gemeinsamen Singens der gesamten in der Kirche anwesenden Gemeinde, in diesem letzten Fall vor allem während der Heiligen Liturgie sonntags und an Feiertagen, an der die größte Anzahl von Gläubigern teilnimmt.

Vorhin aber, während der historischen Darstellung des Kirchengesangs, habe ich die Einführung des harmonischen Chor-Singens in die Rumänische Orthodoxe Kirche gegen Mitte des 19. Jahrhunderts lokalisiert. Dies führte im letzten eineinhalb Jahrhundert zur Entstehung und Veröffentlichung von zahlreichen «Chorlithurgien», die als Originalwerke von verschiedenen rumänischen Komponisten aufzufassen sind. Die betreffenden Werke habe ich generisch als «Liturgien» bezeichnet, denn, genauso wie später das gemeinsame Singen (ebenfalls eine Art «Choralsingen» oder «Chorsingen», aber nur auf einer einzigen Stimme) seinen eigenen Platz in der Rumänischen Orthodoxen Kirche im Allgemeinen lediglich während der Heiligen Lithurgie hat – die öffentlichste und feierlichste unter den orthodoxen Gottesdiensten –, fand das gleiche Phänomen auch mit dem Chor-Singen harmonisch-polyphonischer Natur

---

Band: *Cântările Utreniei (Die Gesänge des Morgengottesdienstes)*, 2001; 4. Band: *Polielee*, 2002.

[58] Nectarie, der Protopsalt des Heiligen Berges Athos, *Cântări ale Sfintei Liturghii (Die Gesänge der Heiligen Liturgie)*, herausgegeben von Vasile Vasile, Bukarest, 2004.

[59] *Antologhion paisian*, 1. Band: Der Triod, Sophia Verlag, Bukarest, 2005.

[60] Beispielsweise die *Anthologie psaltischer Gesänge* der Stiftung Nectarie der Protopsalt: 1. Band, *Cântări la Sfintele Taine şi Ierurgii (Gesänge der Sakramenten und Riten)*, hg. von Gabriel Duca und Valentin Gheorghe, (Bukarest) 2007, 2. Band*, Cântări la Slujba înmormântării (Gesänge des Begräbnis-Gottesdienstes)*, (Bukarest), 2007, 3. Band, *Anton Pann – Păresimier (Paresimier)*, Gabriel Duca Verlag, 2010 usw..

statt. Daher komponierten die rumänischen Komponisten von kirchlicher Chormusik fast ausschließlich für die Heilige Liturgie, neben manchen isolierten Werken, für den Sakrament der Hochzeit, oder diejenigen üblicherweise genannt «Konzerte», die vom Chor anstelle der traditionelle Chinoniken gesungen werden, während der Klerus und die Gläubiger die Heilige Kommunion einnehmen. Die veröffentlichten Chorliturgien fungierten als eine weitere Kategorie von kirchlichen Gesangbüchern für den Chor, unter denen allerdings nur wenige bis heute in Gebrauch geblieben sind.

Im Folgenden werde ich leidglich einige repräsentative Namen der kirchlichen Chorkompositionen aus dem letzten eineinhalb Jahrhunderten nennen, denn, selbst wenn gesamte Kompositionen innerhalb der Heiligen Liturgie nicht aufrecht erhalten wurden, haben häufig manche gelungenere Teile bis heutzutage in den Repertoires vieler Kirchenchoren überlebt. Der Anfang wurde wohl von Ioan Cartu (1820-1875) markiert, der im Jahr 1865 vom Herrscher Alexandru Ioan Cuza damit beauftragt wurde, der harmonische Chorgesang in die Pfarreien der Vereinigten Fürstentümer (Moldawie und Wallachei) einzuführen. Dies setzte sich mit Vertretern von abendländischen Einflüssen fort, wie beispielsweise Alexandru Flechtenmacher (1823-1898), Eduard Wachman (1836-1908), George M. Stephănescu (1843-1925), und mit Vertretern der russischen Einflüsse, allerdings ebenfalls abendländischer Natur, wie beispielsweise Isidor Vorobchievici (1836-1903), Gavriil Musicescu (1843-1903), die Brüder Eusebie (1857-1929) und Gheorghe Mandicevski (1870-1907). Man darf selbstverständlich manche Komponisten nicht vergessen, die sich näher der traditionellen Kirchenmusik situierten, wie beispielsweise Teodor Georgescu (1824-1880), Gheorghe Dima (1847-1925), Timotei Popovici (1870-1850), Dimitrie Georgescu-Kiriak (1866-1828), Ioan D. Chirescu (1889-1980), Gheorghe Cucu (1882-1832), Ioana Ghica-Comăneşti (1883-1972), Nicolae Lungu (1900-1993). Es ist sehr schwierig mehr als einen Bruchteil der wichtigen Komponisten in diesem Bereich zu erwähnen, unter anderen auch die großen Namen von Paul Constantinescu (1909-1963), Achim Stoia (1910-1073), Sigismund Toduţă (1908-1981) usw.[61]

Zahlreiche gegenwärtig verwendete kirchliche und Chorantologien sowie -repertoires behalten die wichtigsten Werke der oben erwähnten

[61] Siehe eine aktueller Darstellung der Geschichte des Choralgesangs in der Rumänischen Orthodoxen Kirche bei Nicu Moldoveanu, *Istoria Muzicii Bisericeşti la români (Die Geschichte der kirchlichen Musik bei den Rumänern)*, Basilica Verlag der Rumänischen Patriarchie, Bukarest, 2010, S. 207-284.

Komposnisten bei, unter denen die umfangreichsten die Aufmerksamkeit anziehen, wie beispielsweise *Die Sammlung von religiösen Chorgesängen "Mein Gott, ich werde Dich lieben"*[62] oder die von Professor Nicu Moldoveanu betreuten Repertoires *Der Choralrepertoire* für Männerstimmen[63] und die *Die religiöse und nicht-religiöse Choranthologie für gemischte Stimmen*[64] – unter vielen anderen[65].

4. Sonstige religiösen Gesangbücher. Die Medien Wahrnehmung und sonstige Tendenzen

Das Hauptziel der weiter oben erwähnten und kategorisierten monodischen oder für Chor-Gesangbücher – einschließlich im weiteren Sinn der hymnographischen Sammlungen ohne musikalische Notation – war die Verwendung, in der Regel, *innerhalb der Gottesdienste* der Rumänischen Orthodoxen Kirche, mit denen sie in engem Zusammenhang stehen. Ihre Verwendung außerhalb des orthodoxen Kultrahmens – selbstverständlich möglich, vor allem in sekularisiertem Kontext der letzten Jahrhunderte – ist eher eine Ausnahme, denn dies ist keineswegs ihre ursprüngliche Entstehungsbedingung. Man muss in diesem Zusammenhang berücksichtigen, dass sich diese Gesangbücher entlang der Zeit in enger Beziehung zur Kultentwicklung kontituierten, denn es handelt sich ausschließlich um Bücher, die Kirchengesänge oder liturgische Gesänge enthalten – jene theologisch akzeptierte Synonymie zwischen „liturgisch" und „kirchlich", auf die anfangs hingewiesen wurde.

Neulich vielleicht mehr als in älteren Zeiten scheint es, dass sich die Klarheit der tiefen Unterschiedungen zwischen Kult und (in diesem Fall, musikalischer) Kultur verringerte, was dazu führt, dass der „Übergang" zwischen den beiden Domänen leichter, sogar übersehbarer, geworden ist. In

---

[62] *"Iubi-Te-voi, Doamne" – culegere de cântări corale religioase: repertoriu de muzică bisericească* («Mein Gott, ich werde Dich lieben – Sammlung religiösen Choralgesänge : Ein Repertoire von Kirchenmusik), Verlag des biblischen Instituts und der orthodoxen Mission, Bukarest, Jahr unbekannt (nach 1957).

[63] Nicu Moldoveanu (Herausgeber), *Repertoriu coral (Ein Chorrepertoire)*, Verlag des biblischen Instituts und der orthodoxen Mission, Bukarest, 1983 (mit darauf folgenden Auflagen).

[64] Nicu Moldoveanu (Herausgeber), *Antologie corală, religioasă şi laică, pentru formaţiile mixte (Eine religiöse und laische Choranthologie für gemischte Stimmen)*, Verlag des biblischen Instituts und der orthodoxen Mission, Bukarest, 2006.

[65] Beispielsweise *Cântările Sfintei Liturghii pentru cor mixt din repertoriul Corului Catedralei Mitropolitane (Die Gesänge der Heiligen Liturgie für gemischte Stimmen aus dem Repertoire des Chorensembles der Methorpoliekathedrale)*, hg. von Vasile Grăjdian, Sibiu/Hermannstadt, 1998 usw..

diesem Zusammenhang wurden die so genannten Konzerte (vor allem für Chor) erwähnt, die Gesangsituation bezeichnen, die sich sogar zu kleinen „Konzerten“ (einer Art musikalischer Konzert-artiger „Interludien“) genau am Höhepunkt der Heiligen Eucharistie entwickeln, zum Zeitpunkt der Kommunion, als die äußerliche, „spektakulärere“ Dynamik einer besonderen, erhabenen, geistigen, mysteriösen Dynamik Platz macht, die uns anzieht und zur Teilnahme auffordert, die uns vor der alltäglichen Verwirrung beschützt, in die wir durch mangelnde äußerliche „Tätigkeit“ und durch den Einfluss angenehmer, oberflächlicher Musik geraten.

Auf diese Weise, und zwar durch den Schwund der Grenze zwischen kultisch und kulturell, können einerseits Konzerte von kirchlicher/religiöser Musik organisiert werden (einschließlich orthodoxer Musik) mit einem rein kulturellen/künstlerischen/ästhetischen Ziel, außerhalb des kultischen Zeit-Raum-Rahmens und selbstverständlich außerhalb des authentischen Sinns jener Musik. Andererseits können verschiedene Gesänge und Musiken, die außerhalb der kirchlichen Entwicklungen entstanden sind, sich den Weg in jene Richtung bannen, die durch Tradition dem orthodoxen Kult reserviert wurde. Darin kann die Erklärung für die enge Nähe mancher „para-kultischer“ oder „para-orthodoxer“ Gesänge zur orthodoxen Kirche – offensichtlich zusammen mit den Büchern, die diese enthalten –, die sich allerdings großer Beliebtheit bei den Gläubigern freuen. Darunter kann man beispielsweise die *Weihnachtslieder* (auf Rumänisch *Colinde*) nennen, von denen die meisten in Verbindung mit der Weihnachten, der Feier der Geburt Gottes, stehen. Etymologisch und ursprünglich heidnisch (von den römischen *Calende*) gehören die Weihnachtslieder nicht zum eigentlichen Kult, werden aber in Kirchen, individuell oder in Konzerten gesungen, sowie in der Familie oder unterwegs. Die Weihnachtslieder können entweder in traditionellen, monodischen, folklorischen oder in manchmal sehr zutreffenden Chorbearbeitungen gesungen werden; diese sowie die Weihnachtsliedersammlungen verfügen über mindestens ein Jahrhundert Geschichte in Rumänien und dadurch in der Rumänischen Orthodoxen Kirche – in Form von Sammlungen erstellt von berühmten Folkloristen wie Sabin Drăgoi[66] oder George Breazul[67] usw. und in Form von gelungenen

[66] *303 colinde cu text şi melodie, culese şi notate de Sabin V.Drăgoi (303 Weihnachtslieder mit Text und Melodie, gesammelt und notiert von Sabin V. Dragoi)*, veröffentlicht in der "Rumänischen Schrift S.A.”, Craiova (1925).

[67] *Colinde, culegere întocmită de G(eorge).Breazul cu desene de Demian (Weihnachtslieder, eine Sammlung, geschaffen von George Breazul mit Zeichnungen von Demian)*, “Rumänische

harmonisierten Kompositionen von, unter anderen, Timotei Popovici[68], Gheorghe Şoima[69] aus der Zeit zwischen den zwei Weltkriegen – und später ebenfalls, mit einigen Einschränkungen, unter dem kommunistischen Regime.[70] In jüngster Zeit ist die Veröffentlichung von allerlei Sorten von Weihnachtsliedern – einstimmig oder in choraler Bearbeitung – eine weite verbreitete Initiative geworden, sowohl bei Büchern mit, als auch bei Büchern ohne musikalische Notation, falls die Melodie der entsprechenden Weihnachtslieder sehr bekannt, sogar allgemein bekannt, ist.

Allerdings sind die Weihnachtslieder nicht die einzigen Gesänge, die sich den Weg in die Orthodoxen Kirchen geschaffen und einen Platz in der gottesdienstlichen Ökonomie gesucht haben. Weitere Kategorien von frommen – emotionsvollen und emotionsbeladenen – Liedern haben die Herzen der orthodoxen Gläubiger erwärmt, die diese zum Singen in den Kirchen, eventuell nach den Gottesdiensten, vorschlugen. Dies ist beispielsweise der Fall der Anhänger der orthodoxen Organisation «Die Armee Gottes», die unter dem kommunistischem Regime verboten wurde und ihre Tätigkeit nach 1989 weiter geführt hat. Die Gesänge dieser Gruppierung gehören normalerweise zu keiner traditionellen orthodoxen Linie, und daher gehören sie nicht zu den eigentlichen liturgischen Gesängen. In jüngster Zeit veröffentlichte «Die Armee Gottes» zahlreiche, zum Teil sehr umfangreiche Gesangsammlungen, wie beispielsweise «Lass uns dem Gott singen !», die fast 1.000 Seiten enthält. Selbst wenn «Die Armee Gottes» als ein spezielles Phänomen in der Landschaft der Gesänge religiös-orthodoxer Natur fungiert, wurde es von manchen Liturgikern angemerkt, dass die entsprechenden Gesänge, wenn sie unpassend innerhalb des liturgischen Rahmens angebracht werden, mit der Zeit Probleme mit sich bringen.[71]

Schrift S.A.", Craiova, 1938; wieder veröffentlicht in Verlag der Kulturellen Rumänischen Stiftung, Bukarest, 1993.

[68] Timotei Popovici, *Colecţiune de colinde şi cântece de stea pentru cor mixt şi de bărbaţi (Weihnachts- und Sternelieder-Sammlungen für gemischte und männliche Stimmen)*, 1. Band, Verlag Scrisul Românesc, Craiova, 1928.

[69] Gheorghe Soima, *8 colinde pentru cor mixt (Acht Weihnachtslieder für gemischte Stimmen)*, Sibiu/Hermannstadt, 1943.

[70] Beispielsweise Ioan Brie, *73 colinde pentru trei voci – 73 Weihnachtslieder für drei Stimmen*, Klausenburg, 1980), aber auch die Weihnachtslieder im schon erwähnten *Chorrepertoire* von Nicu Moldoveanu (Verlag des Biblischen Instituts und der orthodoxen Mission, Bukarest, 1983).

[71] *Nicolae D.Necula, Tradiţie şi înnoire în slujirea ortodoxă (Tradition und Innovation im orthodoxen Glauben),* Verlag des Bischofstums Dunărea de Jos, Galaţi, 1996, S. 28-30.

*

Was die Wanderung der in rumänischen orthodoxen Kirchenmusikbüchern enthaltenen Gesänge außerhalb der Kirche angeht, soll man die mediatische Verbreitung solcher Gesänge, Rundfunk- und Fernseh-Aufnahmen sowie Internet-Präsenzen, neben Konzerten außergewöhnlichen Charakters in Konzerträumen (mit liturgischen Liedern oder Weihnachtsliedern) in Betracht ziehen. Dies findet manchmal sogar während der lithurgischen Gottesdienste statt durch Aufnahmen oder Live-Übertragungen – ein Fall, in dem man ebenfalls von einem gewissen Grad an mediatischer Teilnahme am liturgischen Akt sprechen kann. War vor 1989 eine solche Aufnahme bzw. Übertragung ein absolut einzigartiges Ereignis – wie beispielsweise im Fall des Madrigal-Chors oder des Chorensembles der Rumänischen Patriarchie –, sind die unzähligen Aufnahmen von orthodoxer Kirchenmusik in den letzten 20 Jahren ein sehr gewöhnliches Phänomen geworden. Unter den Gruppen mit längerer Tradition und mit zahlreichen Aufnahmen kann man erwähnen: "Psalmodia" aus Bukarest, geleitet von Erzdiakon Professor Sebastian Barbu-Bucur, "Byzantion" aus Iassy usw.

Darüber hinaus muss man die Verwendung in liturgischen Büchern vorhandener Gesänge zu vokal-symphonischen Bearbeitungen, die ausschließlich musikalische Instrumente einsetzt (die sonst im orthodoxen lithurgischen Ritual nicht eingesetzt werden), im Rahmen von häufig prächtigen Orchestrationsbemühungen. Weitere Einzelerscheinungen sind manche zu Recht als Meisterwerke bezeichnete Kompositionen musikalischer Natur, wie beispielsweise die *Oster-* und *Weihnachtsoratorien* (1943 bzw. 1947) von Paul Constantinescu sowie der neulich wieder-entdeckte *Oktoich aus Hermannstadt* (1970) des Priester-Komponisten Gheorghe Soima.[72]

An dieser Stelle muss man allerdings erneut betonen, dass, selbst wenn die ästhetische Manufaktur manchmal ganz besonderer Art ist, die liturgische Relevanz im Schatten bleibt, denn die Kirche und deren Gottesdienste sind nach wie vor der Raum und die Zeit der vollkommenen

[72] Vasile Grăjdian, *Oratoriul "Octoihul de la Sibiu" al Pr.Gheorghe Şoima, un monument muzical al Ortodoxiei transilvănene (Das Oratorium «Der Oktoich aus Hermannstadt» von Pfarrer Gheorghe Soima – ein musikalisches Meisterwerk der siebenburgischen Orthodoxie)*, in "Anuarul academic" 2007/2008 al Facultăţii de Teologie "Andrei Şaguna" a Universităţii "Lucian Blaga" din Sibiu («Das akademische Jahrbuch 2007/2008 der Theologischen Fakultät Andrej Saguna der Universität Lucian Blaga in Sibiu»), S. 152-162. Das Oratorium wurde im Jahr 1970 komponiert, jedoch erstmals in Hermannstadt im Jahr 2006 uraufgeführt.

Vervollständigung des in den orthodoxen Büchern mit Kirchengesängen enthaltenen liturgischen Gesangs.

Als letzte Anmerkung in Bezug auf den Impakt neuer Technologien auch auf den Fortschritt der kirchlichen Gesangbücher erlaube ich es mir vorauszusehen, dass wir bald keine Bücher mehr aus Papier in den Händen halten werden, sondern leichte und bequeme IT-Bildoberflächen, ähnlich den E-Readers oder I-Pads, auf der in sehr guter Resolution wiedergegebenen Seiten umfangreicher Gesangbücher sichtbar werden – und diese Seiten kann man bereits in einer beeindruckender Anzahl im Internet in PDF-Format finden.

5. Kurze Schlußfolgerungen

Was für Schlußfolgerungen könnte man am Ende dieser sehr oberflächlichen und allgemeinen Vorstellung der heutzutage in der Rumänischen Orthodoxen Kirche verwendeten Gesangbücher ziehen ?

Zu aller Erst springt einem ins Auge die große Vielfalt dieser Gesangbücher, die die regionale (entsprechend der großen Regionen Rumäniens) oder historische (folgend der Entwicklungen in den letzten zwei Jahrhunderten – dem Zeitraum, in dem sich die kirchlichen heutzutage verwendeten Gesangbücher konstituierten) Unterschiedlichkeit. Diese Vielfalt widerspiegelt ebenfalls die generischen Stile vom Gesang, die in der Rumänischen Orthodoxen Kirche gepflegt wurden, abendländischen Einflusses, mit spezifischen musikalischen Notationen, neumatischer oder westlicher Notenschrift.

Der musikalische Schwierigkeitsgrad der in diesen Büchern enthaltenen Gesänge führt zu einer weiteren Klassifiezierung: zum einen stehen die Bücher für *professionellen* Sänger, Protopsalten oder Solisten und Choristen der harmonischen Chöre; zum anderen stehen die Bücher für die allgemeinen Gemeinden der Kirche, die auch ohne besondere Kenntnisse der musikalischen Notation am *gemeinsamen lithurgischen Singen* durch den Zugang zum Text einer vorher bekannten Melodie teilnehmen kann. Die musikalische Oralität ist in diesem Fall verwandt mit den Fähigkeiten der klassischen Strana-Sänger ohne eine professionelle Ausbildung als Sänger, so dass ein vollständigeres Bild des musikalisch-liturgischen orthodoxen Lebens jenseits der „Buchstanben" in den Gesangbüchern entsteht – die meistens einschränkend für die Inspiration ist.

Man darf sich allerdings von der Vielfalt der kirchlich-orthodoxen Gesangbücher nicht verblenden lassen, denn noch wichtiger als die Vielfalt ist die *Einheit* des Gesangs in der Rumänischen Orthodoxen Kirche – auch

im Verhältnis mit dem in den anderen orthodoxen Kirchen gepflegten Gesang, ein Fall, in dem zusätzlich das Problem der unterschiedlichen Sprachen erscheint. In dieser Hinsicht kann man von der häufig angesprochenen *Einheit in der Vielfalt* sprechen, in dem Sinn, dass keine formale – gesehene oder gehörte – Uniformität das Einheitsbewusstsein bestimmt, sondern diesese Einheitsbewusstsein als Dasein des Geistes und des „Einheitsgeistes" diejenige ist, die das Licht der Kommunion jenseits der üblichen (einschlißlich musikalischen) Unterschiede der Welt definiert.

Daher auch die musikalischen Neuigkeiten, manchmal modisch, aber ebenfalls vergänglich wie die Mode selbst, finden nur schwer ihren Platz in den kirchlichen Gesangbüchern, und erst nach der Probe der kirchlichen Andauer, manchmal Generationen später, nämlich in der Kommunion in der kirchlichen Einheit dieser Generationen.

(Übersetzung Maria Grăjdian)

Bibliographie (Auswahl)

Enciclopedia Ortodoxiei Româneşti (*Die Enzyklopädie der rumänischen Orthodoxie*), hg. von Mircea Păcurariu, Verlag des Biblischen Instituts und Orthodoxer Mission, Bukarest, 2010.

Sebastian Barbu-Bucur, *Cultura muzicală de tradiţie bizantină pe teritoriul României (Die musikalische Kultur byzantinischer Tradition auf dem rumänischen Territorium)*, Musikverlag des Rumänischen Vereins der Komponisten und Musikwissenschaftler, Bukarest, 1989.

Gheorghe Ciobanu, *Studii de Etnomuzicologie şi Bizantinologie (Studien der Musikethnologie und Byzantinologie)*, 1. Band., Musikverlag des Rumänischen Vereins der Komponisten und Musikwissenschaftler, Bukarest, 1974; 2. Band., 1979; 3. Band, 1992.

Gheorghe C. Ionescu, *Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor*, *s-au ocupat cu muzica de tradiţie bizantină în România* (*Lexikon derjenigen, die sich entlang der Jahrhunderte um die Musik byzantinischer Tradition gekümmert haben*), Diogene Verlag, Bukarest, 1994.

Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine – Muzica bizantină în manuscrise şi carte veche românească (Byzantinische Prolegomena – Die byzantinische Musik in Manuskripten und alten rumänischen Büchern)*, Musikverlag des Rumänischen Vereins der Komponisten und Musikwissenschaftler, Bukarest, 1985.

Idem, *Monodia bizantină în gândirea unor muzicieni români* (Die byzantinische Monodie im denken einiger rumänischer Musiker), Musikverlag des Rumänischen Vereins der Komponisten und Musikwissenschaftler, Bukarest, 1999.

Nicu Moldoveanu, *Istoria Muzicii Bisericeşti la români (Die Geschichte der kirchlichen Musik bei den Rumänen)*, Basilica Verlag der Rumänischen Patriarchie, Bukarest, 2010.

71

АНАСТАСИМА

Fig. 1. Seite von Filotei sîn Agai Jipei, *Die rumänische Psaltichia*, 1713 - das erste musikalische Kirchenmanuskript mit neumatisch-byzatinischer Notation in der rumänischen Sprache.

Ꙟчепутул

ку

Дмнезеу чел сфнт.

Ал гласурилор ꙟтѣю.

Гласъ а. Па

Fig. 2. Seite von Ieromonach Macarie (1770-1836), *Der Neue Anastasimatar,* Wien, 1823 - die erste musikalisch-kirchliche gedrukte Veröffentlichung in der rumänischen Sprache, mit hrisantisch-neumatischen Notationssystem.

8

Sectiunea Iª

Melodiile fundamentale ale celor „Opt-Glasuri" cu text din „Octoich" ca modele sau norme la aplicarea textului cântărei din tóte cărţile liturgice.

1. Glasul Iiu

Andante.

1\. Doam - ne stri - ga - tam cà-trà ti - ne a - u -

ḑi - mĕ, a - u - ḑi-mĕ Doam - - ne. Doam-

ne stri - ga - tam cà-trà ti - ne a - u - ḑi - mĕ;

ia a - min - - te gla - - sul ru-gà - ciu -

nei me - - - le, când strig cà-trà ti -

ne: a - u - - - ḑi-mĕ Doam - - ne.

Andante.

2\. Sè se în-drep - te - ze ru-gà - ciu - nea

mea ca tà - mâ - ea în na - in - -

tea ta, ri-di - ca - - rea mâ - - ni-lor

M. & S. 4.

Fig. 3. Seite von Dimitrie Cunţanu (1837-1910), *Die kirchlichen Gesänge*, Wien, 1890 - das erste in Siebenburgen gedruckte orthodoxe Gesangbuch, mit westlichen Notenschrift.

SFINTEI LITURGHII 3

ANTIFONUL I-iu

Glas VIII

A - min. Mă - ri - re Ta - tă - lui şi

Allegretto

mf

A - min. Mă - ri - re Ta - tă - lui şi

Fi - u - lui şi Sfîn - tu - lui Duh.

Fi - u - lui şi Sfîn - tu - lui Duh.

Şi a - cum şi pu - ru-rea şi în ve - cii

Şi a - cum şi pu - ru - rea şi în ve - cii

ve - ci - lor. A - min.

ve - ci - lor. A - min.

Fig. 4. Seite von Nicolae Lungu, Grigore Costea, Ion Croitoru, *Die Gesänge der heiligen Liturgie und die Podobien der acht Mod*, Bukarest, 1969 – uniformisierte Gesangbuch mit neumatisch-byzantinischen («psaltischen») Notation und auch mit westlichen Notenschrift.

ANTIFONUL I-iu

Mărire... şi acum... Binecuvintează.

(Glas 8)

Allegretto *mf*

Mă - ri - re Ta-tă - lui şi Fi - u - lui şi

mf

Mă - ri - re Ta - tă - lui şi Fi - u - lui şi

Sfîn - - tu - lui Duh.

Sfîn- - tu - lui Duh.

mf

Şi a - cum şi pu - ru - rea

mf

Şi a - cum şi pu - ru - rea

şi în ve - cii ve - ci - lor. A - min.

şi în ve - cii ve - ci - lor. A - min.

Fig. 5. Seite von Nicolae C.Lungu, *Liturghia psaltică pentru cor mixt (Die Psaltische Liturgie für gemischte Stimmen)*, Bucharest, 1957.

HYMNALS OF THE ROMANIAN ORTHODOX CHURCH

1. Some Introductory Comments

In what follows I will attempt to undertake a general presentation of the *current situation of music books* in the Romanian Orthodox Church. The will constitute the main portion of this paper. For a correct understanding of my presentation material, an explanation of the terms employed is necessary at the outset. In first place is the question, What does one mean by "music book" in the Romanian Orthodox Church?

One possible and widely used understanding would include *every book employed for singing in church*. But regarding this point one must immediately state that in the (Romanian) Orthodox Church, "singing in church" or "church song" is (mostly) synonymous with "liturgical song" – namely, pieces sung during the church's liturgy (expressed differently, orthodox "cultic song"). In fact this is the most common usage, and it is tied to a specific ecclesiology according to which the Church comes into being and exists through the Divine Liturgy. [1] Hence, in what follows I will primarily concern myself with books that contain such pieces – namely, what is ordinarily understood as "*liturgical chant books*."

A possible broader understanding, presumably more contemporary and also considered very expansively, likewise stands in relationship with a certain ecclesiology (=vision of the essence of the church) and considers *every song that is sung by the Orthodox faithful*, insofar as the people, as members of the Church, represent the Church and its concrete existence at every time point, even outside of those times and places dedicated to the liturgical cult. This is an acceptable understanding, even if not very common in the Orthodox Church, to which I will return in order to present further categories of Orthodox song books – perhaps less "ecclesial," but all the more "Christian," speaking broadly. Here one can place, for example, Christmas song books for singing in church outside the liturgy, or also those books with pious songs such as those of the "Army of God," which cannot

---

[1] Evangelos Theodorou, *La phénoménologie des relations entre L'Eglise et la liturgie*, in "L'Eglise dans la liturgie", (Conférences Saint-Serge, XXVI-e semaine d'études liturgiques, Paris, 1979), Rome, 1980, p. 282f.

be counted among the actual cultic/liturgical songs, but are much beloved by some *Orthodox faithful*.

Corresponding to this initial distinction, in what follows I will take up on the one hand the (actual) *ecclesiastical (liturgical) song books*, and on the other, *broader song books* in the Romanian Orthodox Church. As a small introductory remark on the side, one must also mention that this foundational distinction provides two large categories within which further distinctions and subcategories must be distinguished.

2. Hymnals in the Church I: Historical Dimensions

Also important for a correct, realistic assessment of the present day situation of song books in the Romanian Orthodox Church is a brief but clear presentation of historical developments – and this from the beginnings of the Christian era. Even if this might seem to be a very broadly undertaken point of access for the topic of my paper, I feel obligated at least to mention in broad strokes the Latin origins of the Romanian people and the colonization of Dacia in the first two centuries of the Christian era.

Ancient Latinity concerns both the *language* and the *original Christian character* which constitutes the basis of the present day linguistic and ecclesial system – and extends to the singing of the Romanian Orthodox Church through the preservation of Christian foundational concepts of Latin origin in the Romanian language to this days: christianus – crestin (Christian), basilica – biserică (church), crux – cruce (cross), etc.[2] Several Byzantine (Greek and Slavic) layers and influences have been placed upon these beginnings in the course of a millennium and a half. These are present today in the structure and terminology of the liturgical cult, and also in the ecclesial organization.[3]

As an example, it is interesting that one sometimes encounter three terms – Latin, Greek, Slavic – to indicate the same liturgical chant in common terminology: luminândă / exapostilarie / svetilnă.

Some fundamental aspects of the liturgical chant of the Romanian Orthodox Church have been preserved from the Byzantine tradition up until the present day: its *vocal* character (the rejection of the use of musical instruments) – I speak exclusively here of *chant*, of *vocal music* and the

---

[2] Gheorghe Ciobanu, *Muzica bisericească la români (The Church Music of he Romanians)*, in: *Studii de Etnomuzicologie şi Bizantinologie (Studies of Ethnomusicology and Byzantinology)*, 1. Vol., Bucharest (Musik Publishing House of the Composers and Musicologists Union of Romania), 1974, p. 329f.

[3] *Ibid.*

predominantly *monodic* and *modal* character (the *ochtoechos*, the eight ecclesiastical modes). In relationship to the musical culture of Byzantine origin which is cultivated in the present-day territory of Romania, one can mention the circulation of numerous musical manuscripts in the Greek language, and also manuscripts and publications in the Slavic language,[4] before the first translations into the Romanian language in the 16th century.[5] The manuscripts which have come down to us witness the existence of "schools" for the cultivation of church music in Putna, Brasov, and other monastic and diocesan centers.[6]

Before one analyzes the production of the first Romanian "music books," one must take into consideration an important aspect which stands in relationship to the Byzantine heritage and concerns the organization of chant in Orthodox liturgy. I am speaking of the use of two types of "script" (handwritten or printed) in liturgical chant: music collections with exclusively literary texts, but intended for singing, and collections, one could even say the *actual* collections, with musical notation.

The first category, hymn collections without musical notation, are found today in the books of both liturgical annual cycles of the Orthodox liturgy. The first of these, the Easter cycle, is somewhat unspecified in length, begins each year with the (movable) date of Easter, and uses books and hymn collections in sequence: the *Pentikostar* book, (beginning with Easter for a length of weight weeks, up until a week after Pentecost), the *Oktoich* book (the book of the eight ecclesiastic modes, one mode per week – that is, a cycle that repeats every eight weeks); this is used up until ten weeks before Easter in the following year, when the *Triod* book begins (this is, for practical purposes, the song book of the time period of Great Lent which prepares for the following Easter.)

The chants in these books belong to the classical hymnographical categories of Byzantine origin, which were established already in the 5th-6th century: *Troparia* (isolated free-standing strophes), *Kontakia* (currently one

---

4 Gheorghe Ciobanu, *Manuscrise muzicale în notaţie bizantină aflate în România (Music Manuscripts with Byzantine Notation in Romania)*, in "Studii de Etnomuzicologie şi Bizantinologie" ("Studies of Ethnomusicology and Byzantinology"), 2. Vol., Bucharest (Musik Publishing House of the Composers and Musicologists Union of Romania), 1979, p. 245f.

5 Idem, *Muzica bisericească la români…*, p.336.

6 Sebastian Barbu-Bucur, *Cultura muzicală de tradiţie bizantină pe teritoriul României (The Musical Culture of Byzantine Tradition in Romanian Territory)*, Bucharest (Musik Publishing House oft he Composers and Musicologists Union of Romania), 1989, pp. 31-63 (2nd chapter: *Psaltic Instruction up until the Hrisants Reform*).

single strophe as the remnant of a chain of numerous strophes in the old Byzantine *kontakia*), series of *Stichiria* (series of strophes) for morning and evening prayer, *Kanons* (a serious of nine series of songs, the most developed Byzantine hymnographical form). Because no musical notation is available, the words of the hymns are sung corresponding to the accompanying directions which refer to the well-known melodic models/examples of the ecclesiastical mode. These modes can readily be learned and sung by heart. Each of these modes contains its own typical melodic formulas, musical scales, and cadences. This manner of singing, which is called "practical" or "applied – and which would be well served by a special musicological analysis – functions as an authentic, living musical tradition of oral, improvisatory production, with the concurrent function of an unceasing source of inspiration and a "motor" of song production.[7]

All the chant books and chant collections necessary for the Orthodox liturgy have been translated into Romanian and printed since the 16th century; the entire process was completed around the beginning of the 18th century.[8] The Romanian language of these books translated from Greek and/or Slavic has developed a bit in the last three centuries, but in general it enjoys a relative stability, so that even the oldest translations are comprehensible today. Only the original Slavic writing has changed, for it was replaced by the Latin alphabet in the second half of the 19th century. This remains in use today.

The second category of books that are used in the singing of the Romanian Orthodox church are the actual *chant books* which are provided with musical notation and which contain the musical/melodic models/examples for the collections already mentioned lacking musical notation, along with other chants for the Divine Liturgy and other occasional services (sacraments, rites, prayers). For these hymnals now in the Romanian language there is also a long history, mostly handwritten and witnessed predominantly in Greek, of manuscripts that have circulated in the present-day territory of Romania since the 11th century.[9]

---

7 Vasile Grăjdian, *Oralitate şi uniformizare în evoluţia cântării bisericeşti de origine bizantină* (*Orality and Standardization in the Development of Liturgical Chant of Byzantine Origins*), in "Acta Musicae Byzantinae" (Iassy), Volume 3, April 2001, p. 38-45.

8 Gheorghe Ciobanu, *Manuscrise psaltice româneşti din sec.al XVIII-lea* (*Psaltic Romanian Manuscripts of the 18th Century*), in "Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie" ("Studies of Ethnomusicology and Byzantinology"), Volume 1, p. 287f.

9 Titus Moisescu, *Valorificarea tezaurului de cultură muzicală bizantină în România (The Value of the Cultural Treasury of Byzantine Music in Romania)*, in "Prolegomene bizantine –

At this point I wish to mention the oldest manuscript of musical nature discovered in Romania. It is a *Gospel lectionary* in Greek from the 11th century containing liturgical readings from the Holy Gospels with ekphonetic notation, now in Iassy.[10] Apart from the fact that this is an actual chant book with a paramusical notation that is obsolete today, this manuscript is interesting because of its antiquity and its in-between position between liturgical writings with exclusively literary text and those with musical notation. This fact calls to mind that *in the Orthodox Church the entire liturgy is in fact sung*, including the liturgical readings (such as those in the lectionary mentioned above), for which the ancient models of psalmody or liturgical recitative are employed. These are mostly handed on orally and seldom written down.[11] The pan-musical liturgical situation in the Orthodox Church has as a consequence that sometimes in olden times the Orthodox liturgy was called the *sung liturgy*.[12]

Without stopping at the hundreds of musical church manuscripts – above all Greek – in the following centuries with neumatic, pre-hrisantic notation (before the reform of psaltic singing in 1814)[13] which circulated in the territory of Romania and have been catalogued and oftentimes analyzed in detail,[14] I would mention at this point the first musical church manuscript

---

Muzica bizantină în manuscrise şi carte veche românească" ("Byzantine Prolegomena – Byzantine Music in Manuscripts and Old Romanian Books"), Bucharest (Musik Publishing House of the Composers and Musicologists Union of Romania) 1985, p. 19f.

[10] Grigore Panţiru, *Lecţionarul evanghelic de la Iaşi: Mp.160/IV-34, secolul XI* (*The Gospel Lectionary from Iassy: Manuscript 160/IV-34, the 11th century*), Bucharest (Musik Publishing House of the Composers and Musicologists Union of Romania), 1982.

[11] The liturgical recitative to Nicolae Lungu, *Combaterea inovaţiilor în recitativul liturgic (Fighting against Innovation in the Liturgical Recitative)*, in "Studii Teologice" ("Theological Studies"), Serie II, VII (1957), No.7-8, p. 566-573.

[12] Alexander Schmemann, *Introduction to Liturgical Theology*, ed. III, New York, 1986, p. 163.

[13] Gheorghe Ciobanu, *Teorie, practică, tradiţie – factori complementari necesari descifrării vechii muzici bizantine (Theory, Praxis, Tradition – Complimentary Factors, Necessary for Decoding Ancient Byzantine Music)*, in "Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie" ("Studies of Ethnomusicology and Byzantinology"), Volume 3, Bucharest, 1992, p. 130f.

[14] Nicu Moldoveanu, *Izvoare ale cântării psaltice în Biserica Ortodoxă Română – manuscrise muzicale vechi bizantine din România (greceşti, româneşti şi româno-greceşti) până la începutul secolului al XIX-lea (Sources of Psaltic Chant in the Romanian Orthodox Church – Old Musical and Byzantine Manuscripts in Romania – Greek, Romanian, and Greek-Romanian – up to the Beginning of the 19th Century)*, in "Biserica Ortodoxă Română" ("The Romanian Orthodox Church"), XCII (1974), No.1-2, p.131-280; Adriana Sirli, *Repertoriul tematic şi analitic al manuscriselor psaltice vechi (sec.XIV-XIX).I.Anastasimatarul (Thematic and Analytical Repertoire of Old Psaltic Mansucripts – 14th to 19th century – 1. The*

with neumatic-Byzantine notation in the Romanian language, *the Romanian Psaltichia* from Filotei sîn Agai Jipei from 1713.[15] As the first publication of a musical document in the Romanian language, this manuscript is amazingly voluminous and contains the great majority of the chants needed for the Orthodox liturgy. Noteworthy also is the fact that the author of the manuscript betrays himself in his "Dedication" to the rule Constantine Brâncoveanu as someone who knows music in the Western or Russian style, and at the same time notes that, corresponding to a cultural and intentionally ecclesial selection, chant of Byzantine origin is appropriate to the Orthodox faith.[16]

This manuscript and a few others of the 18th century will introduce the process of "Romanianization" of ecclesial chant, as the process was named later, in the 19th century, by Anton Pann. Through this process, not only the translation into the Romanian language of (literary) texts of church chants, but also the adaptation of older melodies of Byzantine origin to the specifics of the Romanian language, and even the composition of a few new melodies, is yet marked by a Byzantine character. [17]

Finally, to conclude this brief historical summary for the purpose of an explanation of a few aspects of the current situation of chant books in the Romanian Orthodox church, it is certainly worth mentioning two further historical events which are important for Romanian church singing in the 19th century. The first event concerns the creation of musical printing even for chant books with neumatic notation of Byzantine origin through the efforts of Petru Efesiul. He published in 1920 in Bucharest a *Neon Anastasimatarion* in the "new style" of the hrisantic reform – the first printed book with psaltic chants. Three years later, in 1823, the first musical ecclesial publication in the Romanian language – three books also in the hrisantic-neumatic notational system – were printed in Vienna by Ieromonach Macarie (1770-1836), a student of Petru Efesiul: The *New Anastasimatar*, the *Theoretikon* and the *Irmologhion,* followed shortly

---

Anastasimatarion), Bucharest (Musik Publishing House of the Composers and Musicologists Union of Romania) 1985 etc.

[15] In *Izvoare ale muzicii românesti (Source of Romanian Music): Filothei sin Agăi Jipei. Psaltichie rumânească (Filothei sin Agăi Jipei. Romanian Psaltichie),* pub. by Sebastian Barbu-Bucur, Volume 1, *Catavasier*, Bucharest, 1981, Volume 2, *Anastasimatar*, Bucharest, 1984, Volume 3, *Stihirariul*,Bucharest, 1986; Volume 4 *Stihirar-Penticostar*, Buzău, 1992.

[16] Gheorghe Ciobanu, *Muzica bisericească la români...* (*The Church Music of the Romanians...*) p.337.

[17] Sebastian Barbu-Bucur, *Cultura muzicală de tradiţie bizantină pe teritoriul României... (The Musical Culture of Byzantine Tradition in Romanian Territory...)*, p. 92-124.

thereafter by publications of Anton Pann.[18] As a continuation, the musical and typographical work of Dimitrie Suceveanu (1816-1898), Ştefan(ache) Popescu (1824-1911), Ion Popescu-Pasărea (1871-1943) and other Romanian protopsalten and musicians will pave the way for the current situation of chant books and singing in general in the Romanian Orthodox Church[19] – especially its traditional nature, vocal, monodic, with direct connection to "strana" ("strana" is the place next to the altar in the Romanian Orthodox church where the singerăsâ sit) and of Byzantine origin.

The second event took place at the end of the 19th century through the introduction of harmonic-polyphonic choirs of Western nature under occidental influence, even if this came in from Russian Orthodox importations, sometimes implemented through state law, such as Decree 101 of 1865 of Monarch Alexandru Ioan Cuza.[20] This – harmonic-polyphonic liturgical chant – also mirrored a temporally defined liberation from oriental orientation and a reorientation of Romania in the direction of Western culture and civilization. A few years later this meant on a political level the bestowing of the highest civil power in the land to a German dynasty through Charles I von Hohenzollern and the achieving of state independence in 1877. On an ecclesial level this meant autocephalic status (church independence) of the Romanian Orthodox Church in 1885 and the establishment of the Romanian patriarchate after World War I in 1925.[21]

---

[18] Titus Moisescu, *Începuturile tiparului muzical românesc în notaţie bizantină: Petru Efesiul-Macarie Ieromonahul-Anton Pann (The Beginnings of Romanian Musical Printing in Byzantine Notation: Petru Efesiul-Macarie Ieromonah – Anton Pann)*, in "Prolegomene bizantine – Muzica bizantină în manuscrise şi carte veche românească" ("Byzantine Prolegomena – Byzantine Music in Manuscripts and Old Romanian Books"), Bucharest (Musik Publishing House of the Composers and Musicologists Union of Romania) 1985, p. 82f.

[19] Nicu Moldoveanu, *Muzica bisericească la români în secolul al XIX-lea (*The Church Music at the Romanians in the 19th Century*)*, 1st Part in "Glasul Bisericii" ("The Voice of the Church") XLI (1982), No.11-12, S. 883-915; 2nd Part, XLII (1983), No.9-12, S. 594-625; idem, *Muzica bisericească la români în sec.XX (The Church Music at the Romanians in the 20th Century)*, 1st Part, in "Biserica Ortodoxă Română" ("The Romanian Orthodox Church"), CIII (1985), No.7-8, S. 615-636 2nd Part, CIV (1986), No.3-4, S. 117-139.

[20] Vasile Grăjdian, *Monarch Alexandru Ioan Cuza's Decree No.101 of January 18, 1865 – Its Influence over the Developement of Chanting in the Rumanian Church*, în "IAH Bulletin", No.21, 1993, P. 86-96.

[21] See the historical synthesis with dates in *Enciclopedia Ortodoxiei Româneşti* (*Encyclopedia of Romanian Orthodoxy*), pub. by Mircea Păcurariu, Bucharest (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission) 2010, p. 720-722.

The introduction of harmonic choirs meant at the same time that Romanian Orthodox liturgical chant took on Western notation, at first only for harmonized chant and to a certain extent parallel with the general transition of the Cyrillic (Slavic) alphabet to Latin script.

Among the numerous composers of ecclesial choir music in this timeframe, one must mention Gavriil Musicescu (1843-1903), both for the value of his choral compositions and for his efforts to introduce Western musical notation also for the traditional monodic "strana"-chant of Byzantine character – through the transcription of neumatic notation into the notational system with five lines.[22] The failure of his efforts – and of the efforts of his collaborators – at least prepared the way for the future success of Nicolae Lungus and his collaborator in the second half of the 20th century. In their efforts at uniformity, these latter ones overlap with the communist era in Romania, a timeframe in which the generally present tendency of chant development in the Romanian Orthodox Church still continued.[23]

Against the background of these few historical clarifications, it will certainly be much easier to grasp the present day situation of chant books in the Romanian Orthodox Church, for these books follow in their specifics the generally tendencies of musical-liturgical life in Romania.

3. Music Books II: Present Times

Which chant books are currently used in the Romanian Orthodox Church, and of what sort are they?

At a certain level, from a rather technical perspective, one can say that the chant books now used in the parishes and monasteries of the Romanian Orthodox Church for over a century and a half are those which employ Latin script for the literary text. This is tied to that fact that very few pastors or cantors in Romania still know the fundamental elements of Slavic script in order to use the old Romanian books with Cyrillic alphabet.

Concerning the musical notation of the chant books in use, there is both *psaltic notation* (neumatic notation of Byzantine origin), but only those since the hrisantic reform of 1814, and also Western notation introduced in

---

[22] A list of the most important works and musical publications of Gavriil Musicescu can be seen in Titus Moisescu, *Gavriil Musicescu şi cele dintâi transcrieri ale Anastasimatarului* (*Gavriil Musicescu and the First Transcriptions of the Anastasimatar*), in „Monodia bizantină în gândirea unor muzicieni români" ("Byzantine Monody in the Thougt of Some Romanian Musicians"), Bucharest (Musik Publishing House of the Composers and Musicologists Union of Romania) 1999, p. 167f.

[23] *Ibid*., p. 173f.

the middle of the 19th century, approximately contemporaneous with Latin script. Neumatic notation of Byzantine origin is applied above all for the traditional monodic “strana” chant, even if in the second half of the 20th century, after 1950, versions for use with both notations in parallel were also published.

In the Western regions of Romania, which were subject to a historically long and intensive Western influence, numerous chant books for the monodic “strana” chants exclusively in Western notation were published – as will be explained further below in a detailed presentation of the chant books.

Older hymn books and chant books and collections of hymns and chants from before the 19th century which are preserved (as manuscripts or printed works) in museums or archives are reserved exclusively for specialists in Slavic paleography (in Cyrillic script) and/or that of Byzantine Slavic paleography (for the epochs of musical notation of Byzantine origin before the hrisantic reform). Above and beyond this, they contribute to the formation and preservation of an ecclesial (and) historical consciousness of Romanian Orthodoxy.

Hymnographical Liturgical Books and Collections

If we return to the current hymn and chant collections in the Romanian Orthodox Church, I must say a few more words concerning music collections and books with exclusively literary texts, but with the function of being sung according to the directives which accompany the pieces. The publishing house of the Biblical Mission Institute of the Romanian Orthodox Church published new editions of the O*ktoich,* the *Pentikostar,* the *Triod* and the *12 Mineen* at regular intervals. These are oftentimes adapted to the current linguistic norms, so that all parishes and monasteries have sufficiently song material available to them.[24]

Even if these chant books and collection are actually not “chant books” because of the absence of musical notation, they are necessary for praxis of liturgical chant, for they contain, together with other liturgical books (e.g. the Liturghier, the Molitfelnic, or the Ceaslov, which also contain some songs, but fewer), the entirety of liturgical chants which are sung in church in the course of the entire liturgical year – above all at the morning and evening Office and the Divine Liturgy, but also for the holy

[24] See *http://www.editurapatriarhiei.ro/.*

mysteries (“sacraments”), rites, and other Offices, etc.[25] Even if many smaller, poorer parishes cannot avail themselves of any of their own professional, trained church cantors who know the notation in order to employ the actual chant books with musical notation, in some circumstances gifted singers could, on the basis of a praxis of oral nature begun already in childhood, take on the role of church cantor with enthusiasm and passion alongside older established cantors by learning by heart various melodic fundamental structures which can be adapted to the literary text. It is the acquired memory of these ancient traditional melodic models that supported and nourished the production and development of its own musical ecclesial “scripts” (chant books) in specific historical moments. This served to preserve, as much as possible, the most vital and authentic spirit of musical-liturgical inspiration in the church.[26] As a concluding remark on the relationship between living chant and a musical praxis which is sometimes too “note-driven,” let us recall the words of the apostle St. Paul, who said, “The letter kills, but the spirit gives life” (2 Corinthians 3:6).

Standardized Chant Books

I turn now to the actual *chant books* (with musical notation) which are currently used in the Romanian Orthodox Church. The first impression is expressed in the word “diversity.” The numerous tendencies and influences present in Romanian Orthodox liturgical chant in the last two centuries and above all in the last two decades have led to the production and unfolding of various liturgical chant books. For this reason it is sometimes difficult to make ecclesial and spiritual unity evident. The following representations and classifications of chant books will necessarily take into account the already-mentioned diversity of various tendencies

In recent decades, actually since the decision of the Holy Synod of the Romanian Patriarchate of October 5, 1950, the systematic publication of chant books in the Romanian Orthodox Church was established as a long

[25] See the complete treatment of Orthodox liturgy of Ene Branişte, *Liturgica specială (Special Liturgy*), Bucharest (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission) 1985, and Ene Braniste, *Liturgica generală – cu noţiuni de artă bisericească, arhitectură şi pictură creştină* (*General Liturgical Studies – with Concepts of Church Art, Architecture, and Christian Painting*), 2nd ed., Bucharest (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission) 1993.

[26] Vasile Grăjdian, *Oralitate şi uniformizare în evoluţia cântării bisericeşti de origine bizantină* (*Orality and Standardization in the Development of Liturgical Chant of Byzantine Origins*), in “Acta Musicae Byzantinae” (Iassy), Volume 3, April, 2001.

serious of uniform chant books.[27] The compilation of this series was prepared by the publication of a *Grammar of Psaltic Music* by Professor Nicolae Lungu and his two collaborators (Professor Grigore Costea and Professor Ion Croitoru) in 1951.[28] This theoretical work laid out advanced correspondence between both systems of musical notation (neumatic-Byzantine and linear-Western) which were already employed in the Romanian Orthodox Church and suggested for future chant books the parallel, interlinear employment of both systems of notation. This typographic initiative was to become a solution for the unification of chant in the entire Romanian Orthodox Church by means of the simplification of the decoding of the same chant variations by experts in both neumatic-Byzantine ("psaltic") notation (more numerous in Wallachia and Moldavia) and also experts in Western notation from Transylvania and Banat.

The team of Professor Nicolae Lungu, which consisted of the two persons named above and also protodeacon Anton Uncu, Professor Ene Braniste, and Professor Chiril Popescu, then published several chant books in the standardized version with both systems of notation written in parallel: *The Chants of the Divine Liturgy and the Podobien,*[29] *The Standardized Anatasimator* (in two volumes, *The Evening Service*[30] and *The Morning Service)*[31]), *The Chants of the Pentikostar.*[32] They didn't appear in a special

[27] Corresponding to the supplements from *Lucrările Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române, Importante hotărâri luate de Sfântul Sinod în sesiunea din iunie 1952* (*The Acts of the Holy Synod of the Romanian Orthodox Church: Important Decrees of the Holy Synod in the June 1952 Session*)*,* in „Biserica Ortodoxă Română" ("Romanian Orthodox Church"), Year LXX, (1952), No. 9-10, p. 616-617.

[28] Nicolae Lungu, Prof. Grigore Costea, Ion Croitoru, *Gramatica muzicii psaltice (The Grammar of Psaltic Music)*, Bucharest (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission) 1951 (2nd ed., 1969).

[29] Nicolae Lungu, Anton Uncu, *Cântările Sfintei Liturghii şi cântări la cateheze (The Chants of the Divine Liturgy and Other Songs for Catechesis)*, Bucharest (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission) 1951; Nicolae Lungu, Grigore Costea, Ion Croitoru, *Cântările Sfintei Liturghii şi podobiile celor opt glasuri* (*Chants of the Divine Liturgy and the Podobia of the Eight Modes*), Bucharest (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission) 1960 (3rd ed. 1969).

[30] Nicolae Lungu, Grigore Costea, Ion Croitoru, *Anastasimatarul uniformizat: Vecernierul (The Standardized Anastasimatar. Chants for Evening)*, Bucharest (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission) Bucharest, 1953 (2nd ed., 1974).

[31] Nicolae Lungu, Grigore Costea, Ene Branişte, *Anastasimatarul uniformizat: Utrenierul (The Standardized Anastasimatar. Chants for Morning)*, Bucharest (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission) 1954 (2nd ed., 1974).

[32] Dimitrie Cusma, Ioan Teodorovici, Gheorghe Dobreanu, *Cântări bisericeşti (Liturgical Chant)*, Timişoara (Publishing House of the Banat Metropolitanate) 1980.

volume, but the *Chants of the Holy Mysteries ("Sacraments") and Rites* were published in the journal "Theological Studies" [33] and also in fascicles.[34]

The publishing activity of standardized chant books was continued by Professor Nicu Moldoveanu, a trusted student of and successor to Professors Nicolae Lungu in the academic chair for liturgical chant of the theology department in Bucharest, after Lungu's death in 1993. Nicu Moldoveanu prepared and (re)published in new, larger (A4) format all the chant books needed by "strana" singers. He kept the same system of parallel notation. In this manner *The Chants of the Divine Liturgy and Other Ecclesial Chants*[35] (with collaboration of archdeacon Sebastian Barbu-Bucur, Professor Constantin Drăguşin, Professor Marin Velea, Dr. Victor Frangulea, Professor Nicolae Necula)[36] was published, and also *The New Idiomelar*[37], *The Chants of the Triod*[38], *The Chants of the Sacraments and Rites and Other Religious Songs.*[39]

I have begun the presentation of the actual, currently used chant books of the Romanian Orthodox Church with a description of the series of standardized books because in the last half century – and above all under the

---

[33] *Cântările de la Sfintele Taine şi Ierurgii* (*Chants of the Holy Mysteries and Jerurgia*), in "Studii Teologice" ("Theological Studies" No. 1-2/1964.

[34] According to the *Cântări la Sfintele Taine şi la Ierurgii şi alte cântări religioase (Chants for the Holy Sacraments and Ierurgia and Other Religious Chants)*, pub. by Nicu Moldoveanu, Bucharest (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission) 2002, p. 5 (Foreword of Patriarch Teoctist) or p. 6 (Introduction by von Nicu Moldoveanu).

[35] *Cântările Sfintei Liturghii şi alte cântări bisericeşti (Chants of the Divine Liturgy and Other Church Songs)*, Bucharest (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission) 1992 (2nd ed., 1999).

[36] *Ibid*., p. 8.

[37] *Noul Idiomelar* (ce *cuprinde cântările din slujba vecerniei şi utreniei de la praznicele înmpărăteşti şi de la sfinţii cu polieleu din perioada Octoihului, după Dimitrie Suceveanu, Ion Popescu-Pasărea p.a.) (The New Idiomelar, Containing the Chants of the Morning and Evening Service, According to Dimitrie Suceveanu, Ion Popescu-Pasarea u.a.)*, pub. by Nicu Moldoveanu, Bucharest (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission) 2000 (2nd ed., 2007).

[38] *Cântările Triodului (după Dimitrie Suceveanu, Ştefanache Popescu, Ion Popescu-Pasărea, Anton Uncu p.a., selectate şi transcrise pe ambele notaţii muzicale de Conferenţiar univ.Nicolae C.Lungu şi Asistent univ.Chiril Popescu - Bucureşti 1985) (Chants of the Triod, According to Dimitrie Suceveanu, Stefanache Popescu, Ion Popescu-Pasarea, Anton Uncu et. al., selected and transcribed in both musical notations by Nicolae Lungu and Chiril Popescu, Bucharest 1985)*, pub. by Nicu Moldoveanu, Bucharest (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission) 2001.

[39] *Cântări la Sfintele Taine şi la Ierurgii şi alte cântări religioase*… (*Chants for the Holy Sacraments and Rites and Other Religious Songs...*).

communist regime – these books were part of the analytical required curriculum of Orthodox theological schools (seminaries, institutes, or university theology departments[40] and thereby contributed to the formation of an entire generation of priests and singers.

In conclusion, one must say that the standardization of chants in the Romanian Orthodox Church stands in relationship to a broader tendency in Romanian liturgical chant – namely, with the emphasis upon *congregational singing*, the pastoral advantages of which have been emphasized many times.[41] In this sense, the standardized chant books were able to be learned by many of the faithful with musical talent, so that the chants could be sung during the liturgy. In fact this was in part implemented, so that in many Romanian Orthodox parishes congregational singing predominates as the usual praxis during the Divine Liturgy – that liturgy which most of the faithful traditionally take part in.

Older Reprinted Books of Liturgical Chant

However, the radical attempt in the last half century to introduce standardized chant books by no means meant the sudden and immediate disappearance of other previously existing books of liturgical chant. This is a natural occurrence if one keeps in mind that, in the time period of standardization, numerous singers were active in thousands of Romanian parishes and monasteries who had been trained in the previous decades and continued their activity for further decades after World War II under the communist regime. There was nothing like sufficient means for these old and respected practitioners of Romanian "strana" chants to make the transition to the standardized chant and books. This is true especially because other more pressing concerns – social, economic, and political – had priority in the years and decades after the war. Under such conditions, many

---

[40] See supplements from *Lucrările Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române sesiunea 1952* (*The Acts of the Holy Synod of the Romanian Orthodox Church, 1952 Session*)*, Sumarul şedinţei din 14 iunie* (*Summary of the Session from June 14th*)*,* în „Biserica Ortodoxă Română" ("The Orthodox Romanian Church"), LXX, (1952), No. 6-8, p. 433; see also the Foreword to *Noul Idiomelar…* (The New *Idiomelar...,* 2000/2007), p. V: "in these nearly seventy years which have passed, many series of students have studied liturgical chants in both notations and have learned both very well and with great joy."

[41] See eg. Nicolae Lungu, *Cântarea în comun a poporului în biserică (The Congregational Chant of Church's People)*, in "Studii Teologice" ("Theological Studies"), Serie II, III (1951), No. 1-2, p. 28-35; *Cântarea în comun ca mijloc de înţelegere a dreptei credinţe (Community Singins as a Mean for Understanding the True Faith)*, in „Biserica Ortodoxă Română" ("The Orthodox Romanian Church"), LXX (1952), No. 11-12, p. 890-899.

singers continued with the use of older editions of chant books with which they were familiar, above all the numerous publications of Ion Popescu-Pasărea from the first half of the 20th century which were particularly widely distributed in Wallachia and Moldavia.[42] Also available in Transylvania were editions with Western notation of *The Book of Liturgical Chant* by Dimitrie Cunţanu (1837-1910).[43] These also remained in active use, and in Banat there were the editions of Atanasie Lipovan (1874-1947)[44] and Trifon Lugojan (1874-1948).[45]

After the political shift in 1989, the limiting of standardized chant was possibly perceived as an effect of the prohibitions of the dictator era, since the beginning of this limitation coincided with the beginnings of the communist regime. This, along with memories of better times of freedom, including for church singers before World War II and before the communist regime, meant that after 1989 various "classic" books of psaltic chants with exclusively neumatic notation were republished for use in "strana" praxis. These were books that appeared already before the standardization campaign after World War II. On the far side of what is possibly nostalgia, the value of these books consists in their very existence, for they have made "history" in Romanian liturgical chant. Numbered among these, by way of example, are *The Anastasimatar* of Ieromonk Macarius,[46] *The Idiomelar* of Dimitrie

---

[42] A list with numerous church music books published by Ion Popescu-Pasărea in Ion Boştenaru, *Ion Popescu-Pasărea şi uniformizarea cântării psaltice* (*Ion Popescu-Pasarea and the Standardization of Psaltic Singing*), in „Studii teologice" ("Theological Studies") Series II, XXIII (1971), No. 9-10, p. 732f.

[43] *Cântările bisericesci – după melodiile celor opt glasuri ale sfintei biserici ortodoxe* (*Liturgical Chant – according to the Melodies of the Eight Modes of the Holy Orthodox Church*), collected, notated, and arranged by Dimitrie Cunţanu, Professor at the (theological) Seminary, Sibiu (1890), Publication of the Author, Musical Printery Eberle şi Co., Vienna, VII; 2. Revised and Enlarged Edition, Published by Candid Popa, Aurel Popovici, and Timotei Popovici, Sibiu/Hermannstadt, 1925; 3rd ed., published by Timotei Popovici; Sibiu, 1932; 4th ed., published by Timotei Popovici, Sibiu, 1943.

[44] A list with the music books published by Atanasie Lipovan can ben seen in Constanţa Cristescu, *Moştenirea muzicală a lui Atanasie Lipovan* (*The Musical Heritage of Atanasie Lipovan*), in "Preotul compozitor Gheorghe Soima (1911-1985)" ("The Pastor-Composer Gheorghe Soima [1911-1985]) of the national musicological Symposium, Sibiu (Publishing House of"Lucian Blaga"-University), 2010, p. 202f..

[45] See detailed data on the life and activity of Trifon Lugojan in Gheorghe C. Ionescu, *Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat cu muzica de tradiţie bizantină în România* (*Lexicon of Those Who Have Cultivated the Music of the Byzantine Tradition in the Course of the Centuries*)*,* Bucharest (Diogene Publishing House) 1994, p. 205f.

[46] *Anastasimatarul Cuviosului Macarie Ieromonahul cu adăugiri din cel al Paharnicului Dimitrie Suceveanu (The Anastasimatar of Macarius the Ieromonk with additions of Dimitrie*

Suceveanu,[47] *The Strana-Liturghier* of Ion Popescu-Pasărea,[48] or *The Anastasimatarul* of Victor Ojog.[49] The new editions of these books, carried out so lovingly, meant that these books experience a fresh revitalization in the Romanian Church.

Regional (Ecclesial) Chant Books

To the extent that they presumably followed a similar historical logic, numerous liturgical chant books in the style customary in the region were published both in Transylvania and in Banat in recent years. A few such republications took place already in the decade before 1989, for example those of Professor Dimitrie Cusma, Pastor Ioan Teodorovici and Professor Gheorghe Dobreanu in Banat (Temeswar, in 1980),[50] and Professor Ioan Brie in Transylvania (Klausenburg, in 1988).[51] After 1989 chant books noticeably increased which recommended traditional region-specific variants of strana chant, both in Transylvania and in Banat, because of the publications undertaken by Professor Vasile Stanciu,[52] Archdeacon Ioan Brie,[53] Professor Vasile Grăjdian,[54] Pastor Nicolae Belean.[55]

It is worth noting that these books with region-specific character, which mostly (but not entirely) employ Western notation, sometimes also contain authentic psaltic chants already standardized (especially from the

---

Suceveanu), pub. By Cornel Coman und Gabriel Duca, Bucharest (Byzantine Publishing House, Stavropoleos Fondation) 2002.

[47] Dimitrie Suceveanu, *Idiomelar (Idiomelar)*, pub. by Sebastian Barbu-Bucur according to the edition of 1856, Volume 1 (September-December), (Publishing House of Sinai Monastery) 1992; Volume 2 (January-August), Iassy (Publishing House of the Moldavian and Bukowinian Metropolitanate ”Trinitas”) 1996; Volume 3 (Triod and Penticostar), 1997.

[48] Ion Popescu-Pasărea, *Liturghier de strană*, pub. by Sebastian Barbu Bucur according to the edition of 1925 (Publishing House of the Argeş-Archdiocese) 1991.

[49] Victor Ojog, *Anastasimatar (Anastasimatar)*, pub. by Sebastian Barbu Bucur and Alexie Buzera according to the edition of 1943, Iassy (Publishing House of the Moldavian and Bukowinian Metropolitanate ”Trinitas”) 1998.

[50] Dimitrie Cusma, Ioan Teodorovici, Gheorghe Dobreanu, *Cântări bisericeşti (Liturgical Chant)*, Timisoara (Publishing House of the Banat Metropolitanate) 1980.

[51] Ioan Brie, *Cântări la serviciile religioase (Chants for Liturgical Services)*, Cluj (published by the Romanian Orthodox Archbishoprics of Vad, Feleac and Cluj) 1988.

[52] Vasile Stanciu, *Slujbele Sfinţilor români din Transilvania şi alte cântări religioase (The Services of the Romanian Saints and Other Religious Songs)*, Cluj, 1990.

[53] Ioan Brie, *Cântări liturgice şi la diferite servicii religioase (Liturgical Chants for Various Religious Services)*, Beiuş, 1994.

[54] Vasile Grăjdian, *Cântări bisericeşti (Liturgical Chants)*, Sibiu, 1994.

[55] Nicolae Belean, *Cântări bisericeşti (Liturgical Chants)*, Timişoara (Publishing House of the Banat Metropolitanate) 1995.

Divine Liturgy). This could be understood as a broader understanding of "unity in diversity" in Romanian Orthodox chant. The liturgical chant books recently published by Constanta Cristescu could also be understood as a witness to the "permeability" of various chant styles in distinct historically Romanian regions. These books strived for the transcription of liturgical chants from Banat and Transylvania into psaltic (neumatic) notation of Byzantine character which otherwise were known exclusively in Western notation.[56]

New "Oriental" Chant Books

So far one could presume the current *coexistence* of new *standardized* chant books alongside older *psaltic or regional* chant books in the reality of Romanian liturgical chant; the latter were for their part republished. But these categories of books fall far short of exhausting the diversity of liturgical chant books which are used today in the Romanian Orthodox Church.

In the last two decades, a few liturgical chant books have been published with a somewhat "oriental" (I avoid saying "exotic") character. Presumably they appeared as a reaction to the past (communist) decades of standardization efforts and with the application of musical/liturgical experience from the same time period, perhaps less disseminated in the territory of Romania, but certainly no less "Romanian." Oftentimes these employed modern neumatic notation exclusively, but of course in the Romanian language with Latin script, frequently with "Athonian" origins (from Mount Athos). The chants in these books were adapted by some enthusiastic groups of youth singers, but one must observe that the sophistic melodic style of the corresponding chant made it less suited for congregational singing, so that these chants ultimately remain the property only of some church cantors – the so-called *protopsalten*, who cultivate a "soloistic" manner of singing. Among the chant books mentioned in this category are *The Musical Athonian Bouquet*,[57] published through the efforts of the monastic community of Chilia *The Good News* from the small

---

[56] Constanţa Cristescu, *Liturghier de strană*, Arad (Publishing House of the University "Aurel Vlaicu" - Publishing House of the Arad Diocese) 2001; idem, *Vecernier*, idem edit., Arad, 2001 etc.

[57] *Buchet muzical athonit (Athonian Musical Bouquet)*, Bucharest (Publishing House "Evanghelismos") Volume 1: *Cântările Sfintei Liturghii (Chants of the Divine Liturgy)*, 2002; Volume 3: *Cântările Utreniei (Chants of the Morning Service)*, 2001; Volume 4: *Polielee*, 2002.

Romanian monastery of "St. Dimitrie-Lacu" on Mount Athos, *The Chants of the Divine Liturgy* of Nectarie (1802-1898), the protopsalt of Holy Mount Athos, published by the musicologist Vasile Vasile,[58] or the *Antologhion paisian,*[59] among many others.[60]

Books and Anthologies for (Harmonic-Polyphonic) Choir Singing

All the liturgical chant books presented so far are among those used in the Romanian Orthodox Church for monodic singing "with one voice," carried out at the "strana" – individually (by the protopsalt) or by a group of specialized singers, sometimes with quite "oral" employment of an ison (pedal point) – and/or by the congregational singing of the entire community gathered in the church, in this last case above all during the Divine Liturgy of Sundays and feast days on which the greatest number of the faithful participate.

Earlier, during my historical representation of liturgical chant, I localized the introduction of harmonized choral singing in the Romanian Orthodox Church to the middle of the 19th century. This led to the production and publication of numerous "choir liturgies" in the last century and a half which are to be understood as original works by various Romanian composers. I have called these works "liturgies" generically, for they generally have their place, exactly like congregational singing later (also a manner of "choral singing" or "chanting," but only with one single voice), exclusively during the Divine Liturgy. This is the most public and solemn of all Orthodox services. The same phenomenon took place also with choir singing of a harmonic-polyphonic nature. Consequently, Romanian composers of liturgical choir music composed almost exclusively for the Divine Liturgy, alongside some isolated works for the sacrament of matrimony or what are customarily called "concerts" which are sung by the choir in place of the traditional Chinoniken while the clergy and the faithful receive Holy Communion. Published choir liturgies function as a further

---

[58] Nectarie, der Protopsalt des Heiligen Berges Athos, *Cântări ale Sfintei Liturghii (Chants of the Divine Liturgy)*, published by Vasile Vasile, Bucharest, 2004.

[59] *Antologhion paisian*, Volume 1: Triod, Bucharest (Sophia Publishing House) 2005.

[60] Eg. *Anthology of Psaltic Chants* of the Foundation Nectarie of the Protopsalt: Volume 1, *Cântări la Sfintele Taine şi Ierurgii (Chants of the Sacraments and Rites)*, pub. by Gabriel Duca and Valentin Gheorghe, (Bucharest) 2007, Volume 2*, Cântări la Slujba înmormântării (Chants of the Burial Services)*, (Bucharest), 2007, Volume 3, *Anton Pann – Păresimier (Paresimier)*, (Gabriel Duca Publishing House) 2010 etc.

category of liturgical song books for the choir, among which, however, only a few have remained in use until today.

In what follows I will name only a few representative names of liturgical choir compositions of the last century and a half, for even if entire compositions have not survived for use within the Divine Liturgy, some successful portions have frequently survived until the present day in the repertoire of many church choirs. The beginning is certainly marked by Ioan Cartu (1820-1875), who was commissioned in 1865 by the ruler Alexandru Ioan Cuza to introduce harmonic choir singing in the parishes of the United Principalities (Moldavia and Wallachia). This continued with representative of Western influences such as, e.g. Alexandru Flechtenmacher (1823-1898), Eduard Wachman (1836-1908), George M. Stephănescu (1843-1925), and with representatives of Russian influences, but also of a Western nature, such as e.g. Isidor Vorobchievici (1836-1903), Gavriil Musicescu (1843-1903), the brothers Eusebie (1857-1929) and Gheorghe Mandicevski (1870-1907). Of course one should not forget some composers who are situated closer to traditional church music, such as e.g. Teodor Georgescu (1824-1880), Gheorghe Dima (1847-1925), Timotei Popovici (1870-1850), Dimitrie Georgescu-Kiriak (1866-1828), Ioan D. Chirescu (1889-1980), Gheorghe Cucu (1882-1832), Ioana Ghica-Comăneşti (1883-1972), Nicolae Lungu (1900-1993). It is very difficult to mention more than a fraction of the important composers in this area, among others, the great names of Paul Constantinescu (1909-1963), Achim Stoia (1910-1073), Sigismund Toduţă (1908-1981), etc.[61]

Many anthologies and repertoires for church and choir currently in use retain the most important works of the composers mentioned above who demand the greatest attention, such as, e.g. *the collection of sacred choir songs "My God, I Will Love Thee"*[62] or the repertoire provided by Professor

[61] See a current presentation of the history of choir singing in the Romanian Orthodox Church in Nicu Moldoveanu, *Istoria Muzicii Bisericeşti la români (History of Church Music of the Romanians)*, Bucharest (Basilica Publishing House of the Romanian Patriarchate) 2010, p. 207-284.

[62] *"Iubi-Te-voi, Doamne" – culegere de cântări corale religioase: repertoriu de muzică bisericească* ("*My God, I Will Love Thee – Collection of Religious Choir Songs: A Repertoire of Church Music*), Bucharest (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission) year unknown (after 1957).

Nicu Moldoveanu, *Choir Repertoire* for men's voices[63] and *Sacred and Secular Choir Anthologies for Mixed Voices*[64] – among many others.[65]

4. Other Sacred Song Books. Media Perception and Other Tendencies

The main goal of the monodic or choir singing books mentioned and categorized much earlier – including in the broader sense the hymnographical collections without musical notation – was their employment, as a rule, *within the liturgies* of the Romanian Orthodox Church, with which they stand in close connection. Their use outside the framework of Orthodox liturgy – of course possible, above all in the secularized context of the last century, is mostly an exception, for this is in no way the original condition for their creation. One must remember in this connection that these song books were developed over the course of time in close relationship to the development of the liturgical ritual, for it is exclusively a matter of books which contain ecclesial or liturgical chants – that theologically accepted identity between "liturgical" and "ecclesial" to which I referred at the outset.

It seems, perhaps more in recent times than previously, that the clarity of sharp distinction between liturgical ritual and culture (in this case, musical culture) is diminishing. This has the consequence that "passing over" between the two domains has become easier, and in fact has happened. The so-called concerts (primarily for choir) were mentioned in this context. This indicates a singing situation which developed even into small "concerts" (a type of musical concert-like "interludes") precisely at the high point of the Divine Liturgy, at the time of Communion. The external, "spectacular" dynamic makes way for a special, lofty, spiritual, mysterious dynamic which attracts us and calls us to participation. It shelters us from the confusion of daily life, where we get deficient, superficial "activity" and the influence of pleasant, superficial music.

On the one hand, in this manner and through the vanishing of borders between the cultic and the cultural, concerts of church/religious music (including Orthodox music) can be organized with a purely

---

[63] Nicu Moldoveanu (publisher), *Repertoriu coral (Choir Repertoire)*, Bucharest (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission) 1983 (with subsequent editions).

[64] Nicu Moldoveanu (publisher), *Antologie corală, religioasă şi laică, pentru formaţiile mixte (A Religious Lay Choir Anthology for Mixed Voices)*, Bucharest (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission) 2006.

[65] Eg. *Cântările Sfintei Liturghii pentru cor mixt din repertoriul Corului Catedralei Mitropolitane (Chants of the Divien Liturgy for Mixed Voices from the Repertoire of the Choral Ensemble of the Cathedral of Metropolitanate)*, pub. by Vasile Grăjdian, Sibiu, 1998 etc.

cultural/artistic goal, outside the framework of cultic time and space, and of course outside the authentic meaning of this music. On the other hand, various chants and musical pieces which came into being outside ecclesial developments lead the way in a direction that was traditionally reserved for the Orthodox cult. Therein lay the explanation for the close connection of some “para-cultic” or “para-Orthodox) chants to the Orthodox Church – obviously along with the books that contain them. They are deeply beloved by the faithful. Among them one can name, e.g. the *Christmas Carols* (“Colinde” in Romanian), most of which stand in connection with Christmas, the celebration of the birth of God. Etymologically and originally pagan (from the Roman *calends*), Christmas carols do not belong to the actual cult. But they are sung in churches, individually or in concerts, both in families and underway. Christmas carols can be sung either in traditional, monodic, folkloric arrangements or is some very appropriate choral arrangements; these, along with collections of Christmas carols, have at least a century of history in Romania and consequently in the Romanian Orthodox Church – produced in the form of collections by famous folklorists such as Sabin Drăgoi[66] or George Breazul,[67] etc., and in the form of successfully harmonized compositions by, among others, Timotei Popovici,[68] Gheorghe Șoima[69] from the period between the two world wars – and also later, with some restrictions, under the communist regime.[70] In recent times, the publication of all manner of Christmas carols – unison or in choral arrangement – has become a widespread initiative[71], in books with musical

---

[66] *303 colinde cu text şi melodie, culese şi notate de Sabin V.Drăgoi (303 Christmas Carols with Text and Melody, Collected and Notated by Sabin V. Dragoi)*, published in “Romanian Script P.A.”, Craiova (1925).

[67] *Colinde*, *culegere întocmită de G(eorge).Breazul cu desene de Demian (Christmas Carols, A Collection, Created by George Breazul With Indications from Demian)*, “Romanian Script P.A.”, Craiova, 1938; republished in Publishing House of the Cultural Romanian Foundation, Bucharest, 1993.

[68] Timotei Popovici, *Colecţiune de colinde şi cântece de stea pentru cor mixt şi de bărbaţi (Christmas Carols and Star Carol Collectiosn for Mixed and Men’s Voices)*, Volume 1, Craiova (Publishing House Scrisul Românesc) 1928.

[69] Gheorghe Soima, *8 colinde pentru cor mixt (Eight Christmas Carols for Mixed Voices)*, Sibiu, 1943.

[70] Eg. Ioan Brie, *73 colinde pentru trei voci (73 Christmas Carols for Three Voices*, Klausenburg, 1980), but also the Christmas Carols in the already-mentioned *Choir Repertoire* of Nicu Moldoveanu (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission, 1983.

[71] Eg. Nicu Moldoveanu, *Antologie de colinde pentru cor mixt (Anthology of Christmas Carols for Mixed Choir)*, Bucharest (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission) 1999 etc.

notation and in books without, for cases where the melody of the Christmas carol is well known by everyone.

However, Christmas carols are not the only songs which have created a path for themselves in the Orthodox Church and sought out a place for themselves within the liturgical economy. Further categories of pious – emotional and emotion-laden – songs have warmed the hearts of the Orthodox faithful and recommended themselves for singing in church, perhaps after the Liturgy. By way of example, this is the case for followers of the Orthodox organization "The Army of God," which was prohibited under the communist regime and then took up its activities again in 1989. The songs in this group normally belong to no traditional Orthodox line, and hence they do not belong to the actual liturgical chants. In recent times "The Army of God" published numerous collections of songs, some of them very extensive, such as, e.g. "Let Us Sing to God!"[72], which has nearly 1,000 pages. Even if "The Army of God" functions as a special phenomenon in the landscape of singing of a religious-Orthodox nature, it is noted by some liturgists that these songs, if they are inappropriately applied within the liturgical framework, bring problems with themselves over time.[73]

Concerning the emigration of music found of Romanian Orthodox church music books outside of the Church, one should take note of the dissemination of such music by the media – radio and television recordings, internet presence, along with concerts of extraordinary nature in concert spaces (with liturgical chants or Christmas carols). One encounters this even during the liturgical service by means of recordings or live broadcasts – a case in which one can speak of a certain measure of media participation in the liturgical act. If such recordings and broadcasts were an absolutely unique event before 1989 – as, e.g. the case of the Madrigal Choir or the Choral Ensemble of the Romanian Patriarchate – numerous recordings of Orthodox sacred music have become a very common phenomenon in the last 20 years. Among the groups with a longer tradition and with numerous recording, one can mention: "Psalmodia" from Bucharest, led by Archdeacon Professor Sebastian Barbu-Bucur, "Byzantion" from Iassy, etc.

Above and beyond this, there is the use of chants found in the liturgical books as vocal-symphonic arrangements which employ exclusively

[72] *Să cântăm Domnului - carte de cântări a Oastei Domnului (Let Us Sing to God – Songbook of the Army of Lord)*, 4th ed., Publishing House "Oastea Domnului" ("The Army of Lord"), Sibiu, 1999.

[73] *Nicolae D.Necula, Tradiţie şi înnoire în slujirea ortodoxă (Tradition und Innovation in Orthodox Faith),* Galaţi (Publishing House of the Bishopric Dunărea de Jos) 1996, p. 28-30.

musical instruments (which otherwise are not used in Orthodox liturgical ritual), within the framework of frequently elaborate efforts at orchestration. Further isolated occurrences are compositions of a musical nature rightly designated as masterworks, such as e.g. the *Easter Oratorio* and *Christmas Oratorio* (1943 and 1947 respectively) of Paul Constantinescu, and also the recently rediscovered *Oktoich from Hermannstadt* (1970) of the priest-composer Gheorghe Soima.[74]

It must be emphasized anew here that, even if the aesthetic production is sometimes of an entirely unique nature, the liturgical relevance remains in the shadows, for the Church and her liturgy are, as ever, the time and place of the complete rendition of the liturgical chants found in the Orthodox books with music.

As a final note regarding the impact of new technologies upon the progress of liturgical music books, I permit myself to hazard a prediction that soon we will not hold books with paper in our hands anymore. Rather, we will have convenient and easy IT-reading panels, similar to the eReader or iPad, upon which we will view pages of large chant books in very good resolution – and these pages can already be found in an impressive number in internet in PDF format.

5. Brief Conclusions

What conclusions can one draw at the end of this very superficial and generalized presentation of the music books used today in the Romanian Orthodox Church?

The great diversity of music books immediately strikes one: regional diversity (corresponding to the larger regions of Romania) or historical diversity (corresponding to the developments of the last two centuries, the time period in which the music books in use today were developed). This diversity mirrors the generic style of singing which is cultivate in the Romanian Orthodox church, Western influences, with specific musical notation, neumatic or Western.

---

[74] Vasile Grăjdian, *Oratoriul "Octoihul de la Sibiu" al Pr.Gheorghe Şoima, un monument muzical al Ortodoxiei transilvănene (The Oratorio "The Oktoich from Hermannstadt" by Pastor Gheorghe Soima – A Musical Masterpiece of Transylvanian Orthodoxy)*, in "Anuarul academic" 2007/2008 al Facultăţii de Teologie "Andrei Şaguna" a Universităţii "Lucian Blaga" din Sibiu ("The Academic Yearbooks 2007/2008 of the Theology Department Andrej Saguna of the University Lucian Blaga in Sibiu»), p. 152-162. The oratorio was composed in 1970, but only performed for the first time in 2006 in Hermannstadt.

The level of musical difficulty of the music found in these books leads to a further classification: one the one hand are the books for *professional* singers, protopsalten or soloists and choristers of the harmonic choirs; on the other hand are the books for the typical congregation in the Church, so that the people can participate in *congregational liturgical singing* without knowledge of musical notation by means of access to the text of an already-known melody. In this case, musical orality is related to the capability of the classical strana-cantors without professional training as singers, so that a more complete picture of the musical-liturgical life of the Orthodox, beyond the "letters" in the music books – which mostly give little inspiration.

One cannot be deceived by the diversity of liturgical-orthodox music books, for much more important than diversity is the *unity* of singing in the Romanian Orthodox Church – also in relationship to the chants cultivated in the other Orthodox Churches. This is a case in which the additional problem of various languages appears. From this viewpoint one can speak of the much-mentioned *unity in diversity* in the sense that no formal – visible or audible – uniformity determines the consciousness of unity, but rather, this consciousness is the presence of the Spirit and of the "spirit of unity" – which defines the light of communion beyond the customary distinctions of the world, including musical distinctions.

Consequently the musical innovations, sometimes fashionable, but short-lived as passing fashions, have difficulty finding their place in the liturgical chant books, and only after the texting of ecclesiastical endurance, sometimes generations later – namely, in the communion of the ecclesial unity of this generation.

(Translated by Fr. Anthony Ruff, OSB, from the German translation of Maria Grăjdian.)

Bibliography (Selection)

Enciclopedia Ortodoxiei Româneşti (*Encyclopedia of Romanian Orthodoxy*), pub. by Mircea Păcurariu, Bucharest (Publishing House of the Biblical Institute and Orthodox Mission) 2010.

Sebastian Barbu-Bucur, *Cultura muzicală de tradiţie bizantină pe teritoriul României (The Musical Culture of Byzantine Tradition in Romanian Territory)*, Bucharest (Music Publishing House of the Composers and Musicologists Union of Romania) 1989.

Gheorghe Ciobanu, *Studii de Etnomuzicologie şi Bizantinologie (Studies of Ethnomusicology and Byzantinology)*, 1. Vol., Bucharest (Music Publishing House of the Composers and Musicologists Union of Romania) 1974; 2. Vol., 1979; 3. Volume, 1992.

Gheorghe C. Ionescu, *Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor*, *s-au ocupat cu muzica de tradiţie bizantină în România* (*Lexicon of Those Who Have Cultivated the Music of the Byzantine Tradition in the Course of the Centuries*)*,* Bucharest (Diogene Publishing House) 1994.
Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine – Muzica bizantină în manuscrise şi carte veche românească (Byzantine Prolegomena – Byzantine Music in Manuscripts and Old Romanian Books)*, Bucharest (Music Publishing House of the Composers and Musicologists Union of Romania) 1985
Idem, *Monodia bizantină în gândirea unor muzicieni români (Byzantine Monody in the Thougt of Some Romanian Musicians)*, Bucharest (Music Publishing House of the Composers and Musicologists Union of Romania) 1999
Nicu Moldoveanu, *Istoria Muzicii Bisericeşti la români (History of Church Music of the Romanians)*, Bucharest (Basilica Publishing House of the Romanian Patriarchate) 2010

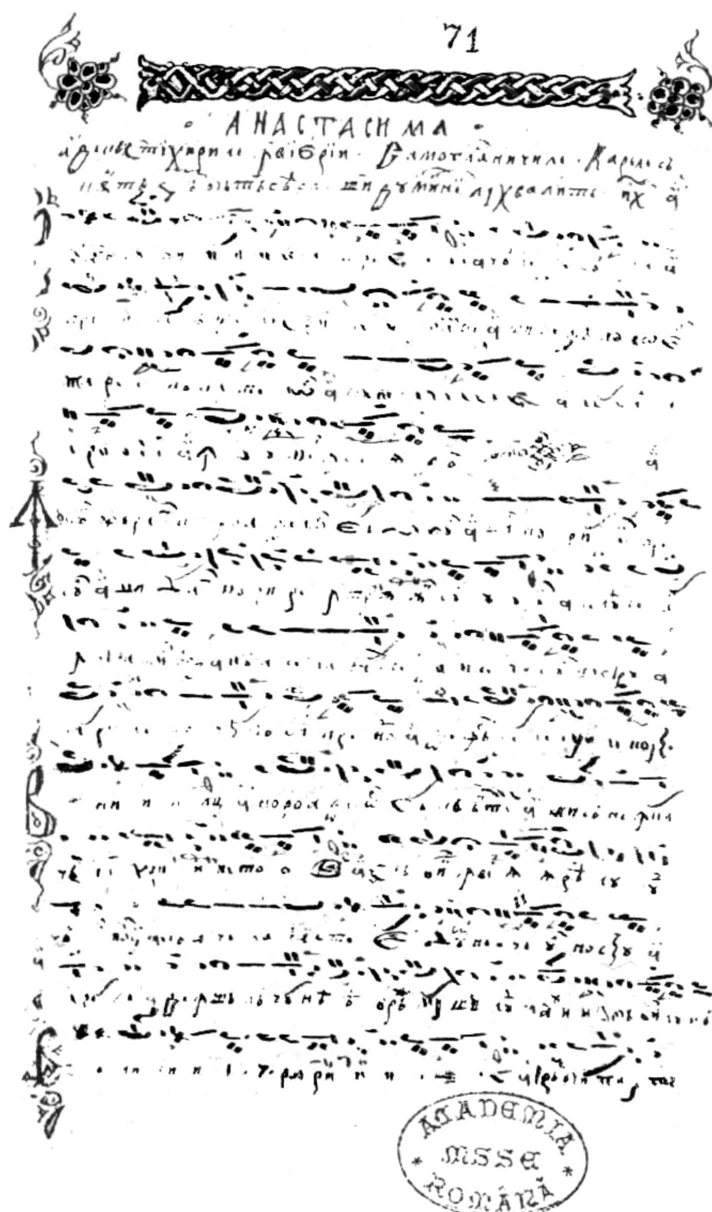


Fig. 1. Page of Filotei sîn Agai Jipei, *The Romanian Psaltichia*, 1713 - the first musical church manuscript with neumatic-Byzantine notation in the Romanian language.

Fig. 2. Page of Ieromonach Macarie (1770-1836), *The New Anastasimatarion,* Vienna, 1823 - the first musical ecclesial printed publication in the Romanian language and in the hrisantic-neumatic notational system

8

Sectiunea I[a]

Melodiile fundamentale ale celor „Opt-Glasuri" cu text din „Octoich" ca modele sau norme la aplicarea textului cântărei din tóte cărţile liturgice.

1. Glasul I[iu]

Andante.

1\. Doam - ne stri - ga - tam că-tră ti - ne a - u -

ḑi - mĕ, a - u - ḑi-mĕ Doam - - ne. Doam-

ne stri - ga - tam că-tră ti - ne a - u - ḑi - mĕ;

ia a - min - - te gla - - sul ru-gă - ciu -

nei me - - - le, când strig că-tră ti -

ne: a - u - - - ḑi-mĕ Doam - - ne.

Andante.

2\. Sĕ se în-drep - te - ze ru-gă - ciu - nea

mea ca tă - mâ - ea în na - in -

tea ta, ri-di - ca - - rea mâ - - ni-lor

M. & S. 4.

Fig. 3. Page of Dimitrie Cunţanu (1837-1910), *The Book of Church Chants*, Vienna, 1890 - in Transylvania the first orthodox musical ecclesial printed publication with Western notation.

SFINTEI LITURGHII 3

ANTIFONUL I-iu

Glas VIII Vi

A - min. Mă - ri - re Ta - tă - lui şi

Allegretto

mf

A - min. Mă - ri - re Ta - tă - lui şi

Fi - u - lui şi Sfîn - tu - lui Duh.

Fi - u - lui şi Sfîn - tu - lui Duh.

Şi a - cum şi pu - ru - rea şi în ve - cii

Şi a - cum şi pu - ru - rea şi în ve - cii

ve - ci - lor. A - min.

ve - ci - lor. A - min.

Fig. 4. Page of Nicolae Lungu, Grigore Costea, Ion Croitoru, *Chants of the Divine Liturgy and the Podobia of the Eight Modes*, Bucharest, 1969 – standardized chant book with both neumatic-Byzantine ("psaltic") notation and Western musical notation

ANTIFONUL I-iu

Mărire... şi acum... Binecuvintează.

(Glas 8)

Allegretto *mf*

Mă - ri - re Ta-tă - lui şi Fi - u - lui şi

Mă - ri - re Ta - tă - lui şi Fi - u - lui şi

Sfîn - tu - lui Duh.

Sfîn - tu - lui Duh.

Şi a - cum şi pu - ru - rea

Şi a - cum şi pu - ru - rea

şi în ve - cii ve - ci - lor. A - min.

şi în ve - cii ve - ci - lor. A - min.

Fig. 5. Page of Nicolae C.Lungu, *Liturghia psaltică pentru cor mixt (The Psaltic Liturgy for Mixed Choir)*, Bucharest, 1957.

PROBLEMMES ACTUELS DU CHANT LITURGIQUE DANS L'EGLISE ORTHODOXE ROUMAINE

Resumé (p.176-189)

Même s´il semble être trop tôt pour tirer des conclusions sur l´évolution du chant liturgique dans l´Eglise Orthodoxe Roumaine après les changements politiques de 1989, il y a des aspects qui, par les problèmes qu´ils soulèvent, peuvent être mentionnées au moins, que ce soit d´une manière seulement rhétorique:

1. Le désir et l´intention d´uniformiser le chant dans l´Eglise Orthodoxe Roumaine va garder son caractère d´auparavant ou il sera nécessaire de trouver d´autres voies de développement, liées à d´autres directions d´évolution du chant liturgique traditionnel d´origine byzantine ?
2. Comment va continuer à évoluer et comment va s´intégrer la musique (chorale) polyphonique et harmonique dans l´ensemble du chant liturgique orthodoxe, par rapport aussi aux influences venues de la musique des autres confessions chrétiennes ?
3. La présence médiatique du chant liturgique orthodoxe va être bénéfique pour son développement ou sera seulement une occasion pour d´autres égarements spirituels où musicales ?
4. Quelle sera la voie suivie par la formation et l´encadrement des hommes spécialisés, des pratiquants du chant liturgique orthodoxe (des chantres de l´Eglise) - où il va s´imposer l´idée d´un "laissez faire" ?
5. La musicologie va garder son caractère de "laboratoire" de recherche, de conservation et de développement du chant liturgique d´origine byzantine, où elle va se cantonner dans une "réservation" de spécialistes (en paléographie, ethnomusicologie etc.) ?

Les critères d´un discernement pas seulement au niveau des forme, mais aussi d´un caractère écclessial, spirituel et sacramentaire, devront donner des réponses à ces questions, où à des autres qui se poserons dans les années à venir. Et les exigences d´une culture musicale pas seulement "culturelle", mais aussi concernant le "culte" vont imposer sûrement les solutions adéquates.

CONCERNS FOR THE CHURCH MUSIC IN SIBIU UNDER THE LEADERSHIP OF METROPOLITAN NICOLAE BĂLAN (1920-1955)

Summary

Under the Metropolitan Nicolae Bălan (1920-1955) the Romanian Orthodox church music knew a great developement in Sibiu. Institutions like the Andreian Theological Academy and "D. Cunţanu" School of Church Music (1927-1948) were involved in the developement of both traditional monodic and choral polyphonic church chant. Some personalities like Timotei Popovici, Nicolae Oancea, Petru Gherman, Gheorghe Şoima and others were at the same times composers, musicologists and choir conductors in the field of church music. The Romanian Orthodox Church music, developed in Sibiu under the Metropolitan Nicolae Bălan, is an important contribution to the growth of church music all over Romania.

Preliminaries

When arriving on the see of Sibiu in 1920 of the Metropolitan Nicolae Bălan, the development directions of the church music in Transylvania were already largely established since the leadership of its predecessors, beginning with Metropolitan Andrei Şaguna. At the urging of the latter, Fr. Dimitrie Cunţan (1837-1910), professor at the *Theological-pedagogical Institute* from Sibiu, collected and transcribed the songs which circulated mostly orally in Transylvania, publishing them in 1890 in Sibiu in a first *Collection of church hymns*[1], remaining until today as a reference work.

In the field of choral church music, prestigious composers such as Gheorghe Dima (1847-1925) and Fr. Timotei Popovici (1870-1950), also both music teachers at the *Theological-pedagogical Institute* from Sibiu – G. Dima between 1883-1899 and T. Popovici following him, until 1920 – contributed substantially to the enriching of choral repertoire, both religious

---

[1] Dimitrie Cunţanu, *Church songs – after the songs of the eight voices of the Holy Orthodox Church, gathered, put on notes and arranged by Dimitrie Cunţanu, Professor at the "Andreian" Archdiocesan Seminary*, Sibiu, 1st edition, 1890, Author's Publishing, from *Foreword*, p. 4: "Recognizing the need and usefulness that lectern church songs be settled by putting them on notes, even from 1868, Metropolitan Andrei advised me: that, for their safer preservation and cultivation, all lectern songs should be collected and written using modern music notes. Following the bishop's advice, even from then I began this collection, writing all the songs of our church (...) as – **by hearing** – I had learned from my predecessors …"

and laic, while actively involving themselves in the Romanian cultural and musical life, through the positions occupied or at the conducting desks of the choirs they led[2].

On a more general level it should be recalled that the Union of Transylvania with Romania on December 1, 1918 created entirely changed ecclesiastical and national conditions which could not fail to exert influence, in particular, also on the evolution of the ecclesiastical music.

To follow the development of church singing in Transylvania under the leadership of Metropolitan Nicolae Bălan (1920-1955), we will address some issues designed to give a more adequate image on the subject proposed. We will talk, one at a time, about the ***institutions*** and ***music personalities*** involved in the development of church singing, the main directions of this development – ***lectern singing (monodical)*** and ***choral singing (harmonic-polyphonic)*** – other interesting aspects being ***participation in the cultural life*** of musicians and singers of the church in Transylvania, and ***their links with the church singing and the singers in the rest of the country***.

Institutions

The main institution involved in cultivating church singing in Transylvania was, in the period under discussion, the Andreian Theological Academy in Sibiu.

Since 1908 Professor (then) Nicolae Bălan suggested the reformation of the Andreian Seminary, among other things through raising the number of years of study from three to four. Immediately after the Union of 1918, followed, for the theological school of Sibiu, a short transition period, until 1921, characterized by the separation and transformation of the former pedagogical section into "Andrei Saguna" Normal School of the Orthodox Archdiocese of Sibiu, the theological section bearing for a few years the name of *"Andreian" Archdiocesan Theological Seminary* or *"Andreian" Orthodox Theological Institute*. In this period a decrease in the number of students and teachers appeared.

Starting with 1921, through the efforts of Metropolitan Nicolae Bălan, the number of years of study was raised to four, and from 1924 the former seminary was called *"Andreian Theological Academy"*. In the years that followed, the teaching staff has been filled with many valuable teachers,

---

[2] Fr. Prof. PhD. Mircea Păcurariu, *Two Hundred Years of Theological Education in Sibiu*, Sibiu, 1987, p. 287-289; 293-294; 386.

coming from the former students of the Academy, later sent to specializations and doctoral studies in the country or abroad, while making constant efforts to obtain the right to issue bachelor's degrees in theology, that will be achieved only through *The Law for the Reorganization of Higher Education* from 1942 – the celebrations of lifting the Academy to academic rank taking place on May 23, 1943[3].

The concern to ensure an appropriate level of assimilation of church singing can be observed during this period by the large number of *Church (Singing) and Choral Music (Vocal)* classes along with the Tradition of Church Services, which are mentioned in the curricula of the Andreian Academy. Thus, according to the Regulation which came into force on September 1, 1924, for each of the four years of the study were set 2 hours weekly for *Church Music*, 1 hour for the *Tradition of Church Services* and 1 hour for *Choral Music.*

After 1942, through Article 8 of the Law on the reorganization of higher education abovementioned, there are reserved for Church Music and Rite 3 hours per week in the first two years of study and 2 hours in the following two years, with an additional 4 hours weekly of Choir in the all four years of study[4]. Of course, this important volume of hours corresponded entirely to the specific of lectern and choral singing, which requires a lengthy exercise, persevering and spread over time, to form musical skills, and which only thus provides, at the end of four years of study, sufficiently trained graduates.

It is also noteworthy the clear distinction that is made between *church music* (from the lectern) and *vocal music*, namely the *choral* one, which proves the musical competence of those who formed the curriculum, properly marking the specific practical difference between the two styles of singing that coexist in the Orthodox Church, the monodic (the singing of the lectern) and the harmonic-polyphonic (choral) one – styles that require a different approach also in teaching.

Until 1920, Fr. Aurel Popoviciu has taught in Sibiu *Church Music* and the *Tradition of Church Services*; he followed Dimitrie Cunţan after 1910; for only a few years Ioan Felea (1911-1913) and Valer Olariu (1919-1920) had taught. After 1920, during the pastoring of Metropolitan Nicolae Bălan, followed Fr. Nicolae Topolog (1920-1922), Candid Popa (1922-

---

[3] *Ibidem*, p. 139; 145; 149-158.
[4] *Ibidem*, p. 143; 157.

1937), Deacon Petru Gherman (1937-1941) and Fr. Gheorghe Şoima (1941-1976).

For teaching *Vocal music* and *Choir classes* (until 1919 also *the instrumental music*!), Gheorghe Dima (1883-1899) and Fr. Timotei Popovici (1899-1920) were remarked previously in Sibiu. After 1920, followed Nicolae Oancea (1921-1924; 1928-1932), Fr. Nicolae Topolog (1923-1925; 1932-1937) and Candid Popa (1923-1924; 1925-1928). Starting with 1937, only *Church Singing* was studied, which is sometimes referred to as *Church Music*[5].

As the musical work of some of the teachers mentioned was particularly noticeable during the years, we refer to them specifically in a chapter about the *Musical Personalities* of the era.

After the Second World War, under the communist regime, the Andreian Academy becomes the *Theological Institute of University Level*, from 1948, being organized according to the "Law on the General Status of Religious Cults" from August 3, 1948, the "Decision for the Preparation of the Religious Cults Service Staff" from November 13 of the same year and the "Regulation for the Organization and Functioning of the Educational Institutions for the Church Personnel Training and Recruitment of Teachers in the Romanian Patriarchate" from 1952, modified in 1955/1956. For *Church Music* and *Rite* will be provided two hours per week in each of the four years of study, hours taught by a teacher with a degree of associate – position held without interruption by Fr. Gheorghe Şoima.[6]

*

Another particularly interesting institution representative for the church singing in Transylvania during the period we are dealing with is the *Romanian Orthodox School of Church Singers*, established in Sibiu in 1927 and which, beginning with 1936, would take the name of *"Dimitrie Cunţanu"*.

Established at the initiative of Metropolitan Nicolae Bălan the *Romanian Orthodox School of Church Singers* operated until 1948, initially with two years of study, and starting from 1946 with three years plus one year of musical practice, its stated purpose being "to cultivate church singing specific to the Transylvanian soul, to promote a number of helpful elements for the priests in the villages and towns and – as much as possible – to facilitate those willing of education to learn a useful profession and as much

[5] *Ibidem*, p. 386.
[6] *Ibidem*, p. 171-175.

of the knowledge of a rational exploitation of the earth."[7] As stated in the quote above one may observe in the curricula of the school, on the one hand subjects like *Bible study* or *Church music* and *Tradition of Church Services*, respectively *Vocal and instrumental music*, and on the other hand subjects of general culture as *Romanian Language, History, Geography and Arithmetics* or practical, such as *Crafts* and *Agricultural sciences*. Over 270 singers graduated this school.

Among the teachers of *Church music* and *Tradition of Church Services* were included Ioan Popiţa (1929-1930), Ioan Luca (1930-1934), Ioan Suciu (1940-1941), Fr. Valeriu Popa (1942-1948), the latter being the last director of the school, and *Vocal and instrumental music* taught by Fr. Nicolae Topolog (1928-1940) and Deacon Anatolie Scurtu (1941-1947). It is worth mentioning that under the leadership of the teachers of Vocal music the choir of the Romanian Orthodox School of Church Singers had a rich cultural-musical activity, delivering numerous choral concerts and approaching works of known Romanian composers[8].

Music Personalities

Some of the musicians from Sibiu who have worked, at least partially, during the activity of Metropolitan Nicolae Bălan, left their mark particularly on the development of the Romanian church music, especially through the compositional side, many of their works being preserved in the repertoire until today.

The first of these is **Father Timotei Popovici** (*August 20, 1870, Tincova, Caraş Severin* county – *September 11, 1950, Lugoj*), who, after 1920 would no longer teach at the *Andreian Theological Academy*, being trasferred as music teacher to *"Andrei Şaguna" Confessional Normal School*, of Sibiu, from where he would retire in 1936. He still remained, until 1940, *Choir conductor of the Metropolitan Cathedral of Sibiu*, whose leadership he had taken in 1899. With this choir, which numbered at a certain moment 200 members, besides the participacion in the Holy Liturgy, he delivered numerous concerts that had a lot of success. It may be mentioned at least the carols concerts series, which subsequently became common in the Sibiu Cathedral, a series that was inaugurated on December

[7] Fr. Valeriu Popa, *Yearbook II of "Dimitrie Cunţan" Romanian Orthodox School of Church Hymns from Sibiu, (1927-1947)*, Suceava, 1947, p. 62-63, cf. Fr. Lect. Ph.D. Vasile Stanciu, *Orthodox Church Music in Transylvania*, Cluj-Napoca, 1996, p. 255-256.

[8] Fr. Lect. Ph.D. Vasile Stanciu, *op.cit.*, p. 256-257.

19, 1926[9]. The carols sung by the Cathedral Choir of Sibiu, many of them being personal compositions or harmonizations, were subsequently published in two volumes, published in 1928 and 1945[10].

Also during the inter-war period, Timotei Popovici published other important works for the Romanian church music: we talk, in the first place, about the three editions (1925, 1933, 1943) of the *Songs of the Holy Liturgy for Mixt Choir* from the repertoire of the Metropolitan Cathedral Choir[11] and the three editions which he took care of (he second collaboratively the third and fourth alone) of Dimitrie Cunţan's *Church Songs* [12].

With many disciples left behind him about Fr. Timotei Popovici can be said, generally, that "made history" in the city of Sibiu[13].

Nicolae Oancea (*March 7, 1893, Râmnicu Vâlcea – May 4, 1974, Bucharest*), with parents from Sibiu and educated at the Bucharest Conservatory (1911-1916), organised a part of his activity in Transylvania, particularly in Sibiu, before settling in Bucharest. Thus, along the years, he taught Music in Alba Iulia and Sibiu highschools (1919-1932) and at the Andreian Theological Academy (between 1921-1923 and 1928-1932), and then at *"Gheorghe Şincai" Highschool* and *"Gheorghe Lazăr" Highschool* in Bucharest (1932-1948), being at the same time conductor of *"G. Dima" Romanian Music and Singing Reunion* (1921-1932), but also of the *Patriarchate Choir* (1932-1948), of the *Institutors Choir* (1932-1942), of the *State Theatre and Operetta Choir* and director of *"Astra" Conservatory* (1935-1948).

He made himself known through his compositions for the choir, especially lay plays: *Romanian Folk Songs* (two volumes, Siniu, 1922-1924), *Patriotic Songs* (Sibiu, 1926), *Dancing in the Village*, plays for mixt choir (two volumes, Bucharest, 1935), *Flowers. Songs for Children*

---

[9] Timotei Popovici, *Collection of Carols and Songs for the Star for Mixed and Male Choir*, 1st vol., Scrisul Românesc Publishing, Craiova, 1928, p. 2 (footnote).

[10] *Ibidem*, 1st vol., 32 p.; *Ibidem*, 2nd vol., "The Progress" Institute of Graphic Arts, Sibiu, 1945, 52 p.

[11] *Songs of the Holy Liturgy for Mixt Choir published by Timotei Popovici*, 1st ed., 1925; 2nd ed. (revised), 1933; 3rd ed., Krafft & Drotleff S.A., Sibiu, 1943.

[12] *Religious songs - after the songs of the eight voices of the Holy Orthodox Church, gathered, put on notes and arranged by Dimitrie Cunţanu, Professor at the "Andreian" Archdiocesan Seminary*, 2nd edition, revised and augmented - published by the Archdiocesan Consistory, Sibiu, 1925; 3rd ed. in 1933 and the 4th in 1944, also appeared in Sibiu.

[13] Extensive bibliography about Fr. Timotei Popovici see in Fr. Ass. Prof. PhD. Vasile Stanciu, *Choral Church Music in Transylvania*, 1st vol., Cluj University Press, Cluj, 2001, p. 101-123.

(Bucharest, 1935, and a second edition in 1938), *Songs for Youth*, for three equal voices (Bucharest, 1938), *Suite of Transylvanian Folk Songs* (1950), *In the Countryside*, songs for mixt choir (1952), etc.

He also composed music for theatre, opera and operetta: *The Orphan Girl*, in two acts (1924), *Chicory Flower*, opera in two acts (1924), *The Sacrifice*, operetta in 3 acts (1927), *Once upon a Time*, opera in 3 acts (1928).[14]

Deacon Petru Gherman (*October 3, 1907, Sălişte – July 1, 1941, Sibiu*), even though his life was suddenly interruped at the age of 33, left behind a permanent mark in the memory of those who knew his activity. Being a graduate of the *Andreian Theological Academy* (1925-1929), was among the meritorious young sent with scholarship to study by Metropolitan Nicolae Balan, thus studying at the Academy of Music in Bucharest, Theoretical-pedagogical and Canto Department and then the Opera Department. On returning to Sibiu he taught one year as a teacher at the *"Andrei Saguna" Normal School* (1936-1937), and then he came as a substitute teacher for *Church music, Tradition of Church Services and Choir*, at the Andreian Theological Academy, between 1937-1941. In 1939 he was ordained deacon for the Metropolitan Cathedral of Sibiu, being remarked for his exceptional voice[15].

He left behind a number of compositions and choral harmonization, especially religious, which are sung to this day, some for male choir (*Religious concert* (8th voice), *God Is with Us*, *Triptych for Bishops*, *Religious Hymn*), others for mixt choir (*Psalm 129*, *Christ Is Risen,* etc). Among the patriotic and popular songs we can mention: *Doina*, *Transylvania*, *Haţegan*, *Waiting*, in versions both for mixt choir and male choir. In 1941, four *Carols and Star Songs* were published: *Morning*, *The Three Magi*, *Good News for the Host*, and *Good Lord*.[16]

Noteworthy are the few of his theoretical writings, which we shall refer later (in **Concerns on Ecclesiastical Musicology**).

---

[14] Fr. Prof. PhD. Mircea Păcurariu, *op.cit.*, p. 317-318; Viorel Cosma, *Romanian Musicians. Lexicon*, Bucharest, 1970, p. 335-336.

[15] Bio-bibliographical Medallions on Diac. Petru Gherman see in Fr. Prof. PhD. Mircea Păcurariu, *op.cit.*, p.334; in Fr. Ass. Prof. PhD. Vasile Stanciu, *Choral Church Music in Transylvania*, p. 217-221, etc.

[16] Petru Gherman (From the Musical Compositions of Petru Gherman, Series I), *Carols and Songs for the Star*, Andreian Theological Academy Publishing, Sibiu (Archdiocesan Printing House), 1941, 8 p.

Father Gheorghe Şoima (*February 13, 1911, Sibiu – November 26, 1985, Sibiu*), being a graduate of the Andreian Theological Academy (1928-1932) and educated at the Bucharest Conservatory (1932-1937), was first substitute teacher of Music at*"Andrei Saguna" Normal School* in Sibiu (1937-1941), following Petru Gherman, after his death, as substitute teacher of *Church music and Tradition of Church Services at Andreian Theological Academy*, between 1941-1943, when he becomes a lecturer for the same subject – position that he would occupy until his retirement in 1976. From 1940 he takes over from Timotei Popovici also the leadership of the Metropolitan Cathedral Choir of Sibiu, which he would conduct for 45 years until the end of his life[17].

He composed religious choral works, most remained in manuscript, both for mixt choir and male choir: *Dogmatic Liturgy*, *Standing in the Church of Thy Glory*, *Prayer of St. Ephrem the Syrian*, etc. *The Cherubic Hymn* (in D Major) was printed by Timotei Popovici in the third edition, from 1943, of *Liturgy Songs*[18]. In 1940 he published in Sibiu *Eight Carols for Mixt Choir*[19].

Many are his lay choral compositions – during the period under discussion, as well as later: *Dancing* (1950), *The Proud Haţegana* (1951), *Jieneasca* (1951), etc. He was also an acclaimed composer of symphonic music among his creations being: *Adagio molto esspresivo* (1947), *Scherzo* (1947), *Rhapsodic Moment* for large orchestra (1951), *Jieneasca* for orchestra (1953) etc.

Possessing a vast theological and musical culture, Gheorghe Şoima also published articles and studies on religious musicology (we will deal with them in **Concerns on Ecclesiastical Musicology**) or of more general religious interest: *On Prayer*[20], *Psychological Bases of Divine Worship Ritual*[21], etc.

His musical competence, with its warm nature, made that his personality remain vivid in the memory of the cathedral choir or of those

---

[17] Other bio-bibliographical data on Fr. Gheorghe Şoima see in Fr. Prof. PhD. Mircea Păcurariu, *op.cit.*, p. 338-339; Fr. Lect. Ph.D. Vasile Stanciu, *Choral Church Music in Transylvania*, p. 221-223.

[18] *Songs of the Holy Liturgy for Mixt Choir published by Timotei Popovici*, 3rd edition, p. 23-24.

[19] Gheorghe Şoima, *Eight Carols for Mixed Choir*, Sibiu, 1943, 8 p.

[20] Idem, *On Prayer*, Sibiu, 1942, 62 p.

[21] Idem, *Psychological Basis of Divine Worship Ritual*, in Yearbook XXIII (V) of Andreian Theological Academy, 1946-1947, p. 65-87.

who heard his performances as a conductor, even several decades after his passing into eternity.

Lectern/traditional Singing (Monodical)

The common lectern singing across the Archdiocese of Sibiu remained even after 1920, during the pastoring of Metropolitan Nicolae Balan, the one that Father and professor of Church Songs Dimitrie Cunţan(u) collected and published in Sibiu, in 1890, in his book *Church Songs*[22].

In fact, according to his own testimony in his *Foreward* Dimitrie Cunţan *picked and fixed* in writing (in Western notation) – printing them later – those variants in oral circulation of the lectern singing in Transylvania that he considered more widespread and valuable, even "of authority" among which are those learned by him "by hearing" (!) from the teachers before him, professors P. Ioan Bobeş and Ioan Dragomir, and those taken from reputed singers, such as Simeon Florea of Daneş[23]. In the years that followed, the spread of the book of chants of Dimitrie Cunţan throughout the Metropolitan of Transylvania led to some regional "uniformity" of the church lectern singing – to this also contributing the "irradiation" of the respective model through the graduates of the Theological-pedagogical Institute in Sibiu.

But *Church music* teachers (and even those of *Vocal music*, as was the case of Fr. Timotei Popovici) that followed in Sibiu have noticed soon that the relative imposing of "Cunţan" singing did not necessarily mean the disappearance of other "oral" versions (parallel) of church singing in Transylvania. This situation made that in 1925, Timotei Popovici with Aurel Popovici and Candid Popa to try to improve Dimitrie Cunţan's book[24], proposing for this purpose some slightly different versions (but probably found in oral circulation). They motivated their undertaking thus: " Following the depletion of the manual "Church songs" published in 1890 by the late Dimitrie Cunţanu, the Archdiocesan Consistory started out a new edition of this book. For this purpose through the act Nr. 2855 bis. of March 12, 1924 it requested the undersigned to present proposals on the reprinting

---

[22] Dimitrie Cunţanu, *op.cit.*

[23] *Ibidem*, p. 4: "I began this collection, writing all the songs of our church (...) as – **by hearing** – I had learned from my predecessors, profesorii P. Ioan Bobeş şi Ioan Dragomir. (...) (Then) on competent recommendation we hired our cantor of the Church of Daneş, i.e. **Simeon Florea**, serving the church since 1934 part as a teacher, part as a cantor. – After this old singer I also wrote the *Podobii* (...)."

[24] The second edition of D. Cunţan's *Church Songs*, Sibiu, 1925.

of the manual. In our response we have shown that, *so that it corresponds to the current requirements, the manual should be subject to certain revision* (o.u.). The revision can be done in two ways: Supporting the songs commonly used in the archdiocese, but making the strictly necessary corrections, or by applying the principle of unification of church singing. In the first case, the review can be done immediately, whereas in the second case, it requires, in addition to extended time and work also a principled decision of the Church. To make the book available as soon as possible at the reach of the Andreian Theological Academy and "Andrei Şaguna" Normal School, in the whose curriculum the study of Church singing is mandatory, we recomended *the first solution* (o.u.) namely: The book should be reprinted, reviewing all the material in both the songs and the application of texts to them. *The texts with songs that over time proved virtually useless because of their unwieldy construction should be applied the songs nowadays in use, as more suitable* (o.u.)"[25].

The attempt of Timotei Popovici and his collaborators to update D. Cunţan's collection was not well received at the time[26], which seems to have discouraged further attempts – that would not have served, among other things, the trends of uniformity (of "unification") pursued by the ecclesiastical authority, both on a regional and later national level, tendencies referred to briefly also by Timotei Popovici in the Foreword to 1925's edition, quoted before[27].

However, church music teachers that followed in Sibiu appreciated all the statutes and updates of the second edition (from 1925). Thus Archdeacon Lecturer Ion Popescu, referring to this edition says that "it is

[25] *Church songs*, after the songs of the eight voices of the Holy Orthodox Church, gathered, put on notes and arranged by Dimitrie Cunţanu, Professor at the "Andreian" Archdiocesan Seminary from Sibiu, 2nd Edition, revised and augmented – published by the Archdiocesan Consistory, Sibiu, 1925, from Foreword to 2nd Edition.

[26] As it is evident from the fact that the next edition of the book of D. Cunţan, although published also by T. Popovici (the 3rd edition in 1933 and the 4th one in 1944, published also in Sibiu), return to the original version, that of the 1st edition, from 1890.

[27] *Church songs*, after the songs of the eight voices of the Holy Orthodox Church, gathered, put on notes and arranged by Dimitrie Cunţanu…, 2nd Edition, Sibiu, 1925, *place cit.*: "The revision can be made in two ways: By supporting the songs commonly used within the archdiocese, but by making the necessary changes, *or by applying the principle of unification of church singing* (o.u.). In the first case, the revision can be done immediately, while *in the second case it requires in addition to time and labor a long and principled judgment of the Church* (o.u.)".

recognized that it is superior to the first edition"[28], and quoting his predecessor in the department, Fr. Prof. Gh. Şoima: "The book of church songs knows in 1925 a new edition. Professor T. Popovici, in collaboration with Prof. Aurel Popovici and Candid Popa notes again and with greater competence the 8 voices songs and other church songs, selecting *some variants more successful and widespread* (o.u.) than those printed by Cunţa"[29].

Another teacher at the Andreian Theological Academy in Sibiu, Deacon Peter Gherman, in 1940, also shows that "for a complete understanding of the church music existing in the practice of our people (particularly in Transylvania – o.n.), it is necessary to make use of all means of investigation to bring it to light, as: phonograph, notation by hearing from as many church singers as possible and including as much geographical space as possible. Not being able to fully know it – as noted so far – we can not fix the basis on one type of religious song. *We need to start working by digging for church music on the folkloristic way* (...) (because) it is afact that popular music is related structurally to the religious song"[30].

This research program, even in the terms in which it was stated by Peter Gherman and even if it could not be accomplished because of lack of means or favorable circumstances, remains to this day as actual as possible.

Choral Singing (Harmonic-polyphonic)

A number of choirs have developed their activity in Sibiu between the two wars, their leadership often being some church music teachers: Fr. Timotei Popovici and Fr. Gheorghe Şoima have been for nearly a century the *Metropolitan Cathedral Choir* directors, and Nicolae Oancea and Deacon Petru Gherman, who were the leaders in Sibiu of *"G. Dima" Romanian Music and Singing Reunion* (1921-1932), have conducted also the choirs of students of the *Andreian Theological Academy in Sibiu*, as teachers of Vocal music and Choral ensemble.

---

[28] Arch. Lect. Ion Popescu, *Church Music in Transylvania*, in vol. "Transylvanian Contributions to Orthodox Theology", Sibiu 1988, p. 312.

[29] Fr. Prof. Gh. Șoima, *Ecclesiastical and Lay Music in the Theological Institute in Sibiu*, in "Mitropolia Ardealului" ("Metropolitan of Transylvania"), VI (1961), no. 11-12, p. 803, *apud.* Arch. Lect. Ion Popescu, *stud.cit.*, p. 312

[30] Arhid. Petru Gherman, *Church Music in Transylvania – Generalities*, in "Tribute to His Eminence PhD. Nicolae Bălan, Metropolitan of Transylvania, after Twenty Years of Ministry", Sibiu, 1940, p. 10.

For these choirs and others that they conducted, as we have already seen when we referred to the work of some of those mentioned, they all harmonized or composed choral, religious or lay works, including liturgical or broader religious chants, carols and patriotic songs, folk-inspired songs, etc.

In most cases, the style of the choral parts are within the classical language, accessible and enjoyable to the audience. Sometimes this style has been described as “eclectic” as a consequence of applying a simple scholastic harmonization to “Eastern” melodic lines, religious (of Byzantine origin) or popular (folkloric).[31]

In the case of choral songs (harmonic-polyphonic) for the Divine Liturgy one of the common ways was to harmonize as appropriate as possible *the traditional religious lectern music*, as can be seen, for example, from the analysis of some of the *Divine Liturgy Songs for mixt choir* from the Metropolitan Cathedral Choir's repertoire of Timotei Popovici[32].

This was the way most often employed to harmonize melodies of some Christmas carols and folk songs (traditional), both by Timotei Popovici[33], and by other musicians.

Even when it was intended to possibly change the melodic line, or create a new one, original, it was done nearly always respecting the traditional style, religious or popular[34].

Concerns on Ecclesiastical Musicology

Especially two of the church music teachers in Sibiu should be remembered during the period we are dealing with who tried to approach theoretically, or even theologically, some of the church singing/ music problems – we talk about Deacon Petru Gherman and Fr. Gheorghe Şoima.

Apart from a few medallions dedicated to Gheorghe Dima[35], Giuseppe Verdi[36], Candid Popa and Dimitrie Cunţanu[37], two writings with

---

[31] See Zeno Vancea's characterization, in *Choral Church Music in Romania*, Mentor S.A. Publishing, Timişoara, 1944, p. 53, cf. Fr. Ass. Prof. PhD. Vasile Stanciu, *Choral Church Music in Transylvania,* p. 110.
[32] See analysis on a part of *Songs of the Holy Liturgy for Mixt Choir published by Timotei Popovici* in Fr. Ass. Prof. PhD. Vasile Stanciu, *Choral Church Music in Transylvania,* p. 109-119.
[33] *Ibidem*, p. 122, about the carols collected and harmonized by T. Popovici.
[34] *Ibidem*, p. 119, regarding “the originality of the melodies composed in ecclesiastical style, … even D. Cunţanu's style” of *Songs of Liturgy for 3 Equal Voices* by Timotei Popovici, published by him in six editions, the last in 1942.

synthetic character of Deacon Peter Gherman draw particularly the attention. Among these, dealing with *Christianity as Determining Factor in the Design of Music*, he tries to track the presence of the Christian idea in the history of world music, from antiquity to post-romantic composers[38]. The latter is particularly interesting for the effort to give an overview on *Church Music from Transylvania*[39], with its classification among the development of the Romanian music, from the Latin beginnings (p. 426-427) and subsequent Slavic influences (p. 427-431), until "Nowadays Church Music" (p. 433-435).

And it should be noted that many of his conclusions on the necessary condition of ecclesiastical chant remain as valid until today, whether it's about lectern singing (possibly in the form of community singing), about its harmonization, about its liturgical and dogmatic specifics or about the need for uniformity: "The singing of a single song – monody – backed by all believers, or alternately singing the same song by two groups (antiphonal singing), or singing the song backed by a central tone around which are grouped other sounds of the song: the ison, from which will be born – with the help of some artifices – the modern harmonic tone, is the church music of the East. *The original church music is therefore that with a single melody* (horizontal concept), as done today in the lectern singing... If to the ecclesiastical chant is applied the harmonic technique, then must be respected, preserving, the archaic atmosphere and the modal appearance from whose spirit to emerge the harmony to exploit and highlight the existing ethos in it. Such musical composition being also intended for the cult should take into account the liturgical and dogmatic requirements. With a word *must be created a theological music*. That is why a composer of church music must be an expert of the Theology (particularly of forms of worship) and skillful handler of musical technique... Monodical church music, for lectern singing must be known more complete than we know today and noted for all the cult needs... Let us strive for uniformity

---

[35] Petru Gherman, *Concert Program* of *"G. Dima" Romanian Music and Singing Reunion* from Sibiu, 1940, p. 3-9.

[36] Idem, *Giuseppe Verdi 1813-1901, His Life and Work*, on the occasion of the commemoration of the 40th anniversary of his death, Sibiu, 1941, 12 p.

[37] Cf. Fr. Lect. PhD. Vasile Stanciu, *Orthodox Church Music in Transylvania*, p. 220

[38] Petru Gherman, *Christianity as Determining Factor in the Design of Music*, in Yearbook XV of Andreian Theological Academy, 1938-1939, p. 217-231; and in extracts 18 p.

[39] Idem, *Church Music in Transylvania*, in vol. "Tribute to His Eminence PhD. Nicolae Bălan, Metropolitan of Transylvania, after Twenty Years of Ministry", Sibiu, 1940, p. 426-437.

determined by the existence of an Orthodox and ethnic authentic musical element."[40]

In his turn, Fr. Gheorghe Șoima published during this period articles and studies on *Educational Value of Music* [41], on *Liturgical Music Functions*[42], on *Music, Fraternisation Element for the Peoples*[43], on *Religious Musical Folklore*[44], etc., series of writings that he would continue until the end of his life (1985)[45].

Liturgical Music Functions[46] stands out among others as one of the first attempts (Romanian) to outline a more developed theological character of church music. In this paper, after reviewing "The Hellenic antiquity conception on music attributes"(p. 5 a.s.o.), the author speaks about "Music in the Holy Scripture" (p. 6 a.s.o.), "The Patristic Musical Concept" (p. 11 a.s.o.), developing "Ontological Considerations on Music" on "Psycho-musical Function" and on "What can music reveal to us" (p. 19-26).

"Music Viewed from the Angle of a Christian Aesthetic" (p. 26 a.s.o.) requires further considerations on "Christian Worship" in general (p. 30-40), which prepare the most important part of the work (Part III), the actual part of the work on "Liturgical Music Functions"[47]. In this part we can understand "Liturgical Music as Forerunner of the Grace" (p. 41 a.s.o.) or how "Liturgical Music Encourages Us and Helps Us in Prayer" (p. 46 a.s.o.), and why "Music is an Aesthetic Factor in Divine Worship" (p. 48 a.s.o.), on the "Sacrificial Character of Liturgical Music" (p. 49 a.s.o.) and on the "Community Role of Cult Music" (p. 52 a.s.o.), why does "In Worship Music Fulfills a Pedagogical Role" (p. 57 a.s.o.) and on "The Missionary Role of Liturgical Music" (p. 61 a.s.o.). We find out some "Opinions on the Spiritual Benefit of Music" (p. 65 a.s.o.) and on "Who and How to Sing in Church" (p. 73 a.s.o.), learn to distinguish between "Good Music and Bad

---

[40] *Ibidem*, p. 436-437.

[41] Gheorghe Șoima, *Educational Value of Music*, in Yearbook of *"Andrei Şaguna" Normal School* from Sibiu – on 150 Years of Existence, Sibiu 1938, p. 147-152.

[42] Idem, *Liturgical Music Functions*, in the series "The Good Shepherd Library", No. 22, "Revista Teologică" (Theological Review) Publishing, the Archdiocesan Printing House Sibiu, 1945, 104 p.

[43] Idem, *Music, Fraternization Element for the Peoples*, in vol. "Church and Everyday Problems", Sibiu, 1947, p. 129-143.

[44] Idem, *Religious Musical Folklore*, in "Studii Teologice" (Theological Studies), II, no. 3-4, 1950, p. 28-294.

[45] See Fr. Prof. PhD. Mircea Păcurariu, *op.cit.*, p. 338-339.

[46] Gheorghe Șoima, *Liturgical Music Functions* …

[47] *Ibidem,* p. 41-101.

Music" (p. 81 a.s.o.) and "If Instrumental Music Can Perform Any Function in the Christian worship" (p. 93 a.s.o.), to end with balanced position "Against Liturgical Pan-music" (p. 100 a.s.o.).

Even the mere enumeration of the topics above allows us, from a historical perspective, to be able to appreciate the effort of connecting the issues of church music to the major tendencies of musicology era.

Participation to the Musical Life

All musicians from Sibiu mentioned above, apart from contributing to the development of church music, participated extensively to the Romanian musical life in general, both in Sibiu and the rest of the country. Thus Timotei Popovici, having been secretary of the "Reunion of songs" from Lugoj, and in 1896 was elected Professor of Music at the "Romanian Central Schools" in Brasov and conductor of the choir of the church of St. Nicholas in Şchei, in the following years he established choirs in the churches from Brasov-old and Brasov-Citadel, being the conductor of the "Artisans' Reunion" Choir. In Sibiu, besides the Cathedral Choir, he also directed other choirs.

Similarly, Nicolae Oancea was conductor of *"G. Dima" Romanian Music and Singing Reunion* in Sibiu (1921-1932), whose musical director was also Deacon Peter Gherman. Subsequently, in Bucharest, Nicolae Oancea, apart from the *Patriarchate Choir* (1932-1948), he also conducted the *Institutors Choir* (1932-1942), of the *State Theatre and Operetta Choir*, being for a short while director of *"Astra" Conservatory* (1935-1948).

Fr. Gheorghe Şoima, besides his teaching duties at the *Andreian Theological Academy*, respectively at the *University Theological Institute* and those as conductor of the *Choir of the Cathedral* of Sibiu, was also a short period of time professor of Harmony at the *Popular Art School in Sibiu* (1946-1949) and conducted a number of other choirs, including that of *Artisans' Reunion* (1939-1949), of the *Polygraphic Company*, of the *Education Union* and others. We must not forget the contribution of Gh. Şoima to the enrichment of the Romanian symphonic repertoire through his compositions for orchestra.

With all the choirs mentioned – including those of the churches or of the *Andreian Theological Academy* and of *"Dimitrie Cunţan" Romanian Orthodox Church Singers School,* besides the liturgical participation – the musicians from Sibiu have given concerts in many occasions, enriching and enhancing the level of the musical life, at local level and Romanian, in general.

Connections with Church Singing and Singers from the Rest of the Country

After the Great Union of 1918, in the field of church singing appears increasingly obvious that it is "a national and religious necessity to be able to achieve a uniformity of religious singing"[48], "the popularization and standardization of singing in Romanian Church facilitating, this way also, the unification of the Romanian soul"[49]; because "this uniformity of church singing will make all Romanians to have a common religious language, as is the daily idiom"[50]. These goals concerned of course all the singers in the Romanian Orthodox Church, including those from Transylvania.

Therefore, in this spirit and with the blessing of Metropolitan Nicolae Bălan, took place in Brașov on September 29, 1927, one of the *General Congresses of Singers from Romania*, organized under the President at the time of *General Association of Church Singers from Romania*, Ion Popescu-Pasărea. Among the goals of this conference was counted also "establishing links with the singers from Transylvania and an impulse of the church music from here"[51].

The following year (1928), another General Congress of Singers was held in Sibiu, between August 23-24, being a good opportunity to "to make contact with brothers singers from Transylvania and (...) make the deserved propaganda to unify the singing in the Romanian Church"[52].

These and many other similar events have largely prepared the ground for the initiatives of the Romanian Patriarchate from the second half of the twentieth century, to uniform the singing in the Romanian Orthodox Church.

Conclusions

Even a brief review on the concerns for the church singing in Sibiu during the 35 years of pastoring of Metropolitan Nicolae Bălan (1920-1955) clearly highlights the richness of events and special musical emulation of those years within and around the Transylvanian Church.

---

[48] Ion Popescu-Pasărea, *Status of Church Singing in Romania*, in "Cultura" (Culture), XXV (1936), no. 1-2, p. 3.
[49] *Idem*, *Songs of Divine Liturgy*, Religious Books Printing House, Bucharest, 1934, p. 2, in Foreword.
[50] *Idem*, *Songs of Divine Liturgy*, Bucharest, 1936, in Foreword.
[51] *The Ninth Congress in Brasov*, in "Cultura" (Culture), XV (1927), no. 9-10, p. 69.
[52] *Our Congress*, in "Cultura" (Culture), XVI (1928), no. 6-7, p. 2.

Whether it is the ancient and traditional Transylvanian lectern singing, or the more elaborate choral music and the musical attempts of musicology and theology, the singers and musicians ministers of the Church brought their contribution to the creation of a true and valuable musical culture in Southern Transylvania, in Sibiu – with strong echoes throughout the Romanian musical culture.

The strengthening of the musical life of the church during the pastoring of Metropolitan Nicolae Balan largely explains the durability of some events and musical institutions from the Sibiu area (to name only the "Cunţan" style or the church choirs in Sibiu and Mărginime) under the general oppression of the communist half century that followed, until the estuary of 1989.

L'ORATORIO "L'OCTOECHOS DE SIBIU" (1970) DE GHEORGHE ŞOIMA, UN MONUMENT MUSICAL DE L'ORTHODOXIE DE TRANSYLVANIE

Résumé

Le Prêtre orthodoxe Gheorghe Şoima (*13 Février 1911, Sibiu - 26 Novembre 1985, Sibiu*), un musicien d'une complexité surprenante - compositeur, chef du Chœur de la Cathédrale Mitropolitaine de Sibiu pendant 45 ans (de 1940 jusqu´à sa mort), professeur de musique à l´Institut Théologique Universitaire de Sibiu, théologien et esthéticien de la musique - a composé l´Oratorio "Octoihul de la Sibiu" (l´*Octoechos de Sibiu*) pour chœur, orchestre et solistes pendant l´année 1970, en plein régime communiste athée.

Sans espoir réel d´être joue lors de sa vie, le manuscrit de l´ouvrage a été gardé par la famille du compositeur, sans être connu par d´autres musiciens pour quelques décennies. Seulement en 2005 la famille du prêtre a confié le manuscrit au Professeur universitaire Florentin Mihaescu de Cluj, qui a préparé tout les partitions pour l´orchestre, le chœur et les solistes, en corrigeant aussi quelques fautes d´écriture. Finalement, le 9 novembre 2007, l´Oratorio "Octoihul de la Sibiu" a été présenté en première audition dans la Salle THALIA de la Philharmonie de Sibiu, avec le concours de l´orchestre symphonique de la Philharmonie de Sibiu, le chœur de la Philharmonie de Cluj et les solistes Irina Săndulescu (soprano), Maria Pop (mezzosoprano), Szilágyi Zsolt (tenor) et Gheorghe Roşu (bass), sous la direction musicale de Florentin Mihaescu. À cette occasion le *Radio Romania Muzical* a enregistré l´oratorio.

Avec une dramaturgie élaboré et en employant des modes musicales caractéristiques au chant de l´Eglise Orthodoxe Roumaine de Transylvanie, l´œuvre d´une monumentalité impressionnante (et avec une durée d´environ 50 min.) du prêtre musicien Gheorghe Şoima reste à être encore redécouverte tant par les musiciens et les musicologues, que par le grand public aussi.

NOTE REFERITOARE LA STUDIILE CUPRINSE ÎN VOLUM

A. Oralitatea cântării bisericești din Ardeal

- Studiul *Concluzii la încheierea unui proiect de cercetare a oralităţii cântării bisericeşti de origine bizantinâ din sudul Transilvaniei* a fost prezentat la cel de *Al 12-lea congres internaţional de muzică bizantină*, Iaşi, 15-18 mai 2005 și a fost publicat în "Acta Musicae Byzantinae", Iaşi, Vol.IX, 2006, p.195-198.
- Studiul *Dimitrie Cunţan (1837-1910) şi cântarea bisericească din Ardeal* a fost prezentat în cadrul Simpozionului "Dimitrie Cunţan (1837-1910) şi cântarea bisericească din Ardeal", Sibiu, 14 mai 2010 și a fost publicat în volumul simpozionului (*Dimitrie Cunţan (1837-1910) şi cântarea bisericească din Ardeal*), Edit.Universității "Lucian Blaga" Sibiu, 2010, p.31-46.
- Studiul *Teorie, practică, tradiţie – factori complementari necesari încadrării Cărţii de Cântări Bisericesci a lui Dimitrie Cunţanu (Sibiu, 1890) în ansamblul cântării bisericeşti din Ardeal* a fost prezentat în cadrul Simpozionului Naţional "Preotul muzician Dimitrie Cunţanu (1837-1910) – Omul şi opera sa", Cluj, 17-18 iunie 2010 și a fost publicat în "Anuarul academic" 2010/2011 al Facultăţii de Teologie "Andrei Şaguna" a Universităţii "Lucian Blaga" din Sibiu, p.34-41.
- Studiul *Aspecte privind profilul cântăreţului bisericesc în parohiile Arhiepiscopiei Sibiului* a fost publicat în "Anuarul academic" 2008/2009 al Facultăţii de Teologie "Andrei Şaguna" a Universităţii "Lucian Blaga" din Sibiu, p.15-28.
- Studiul *Ornamentation in the Church Singing of Byzantine Tradition in Transylvania. Stichera of the Vesper, to "Lord, I have cried" - Tone 5* (*Ornamentica în cântarea bisericească de tradiție bizantină din Transilvania. Stihirile de la Vecernie la "Doamne strigat-am" - glas 5*) a fost prezentat la *Masterclass internațional de Cânt Bizantin*, ed. a V-a, Iași, 10-14 iulie 2012 și a fost publicat în revista „Artes" a Universității "George Enescu" din Iași (ISSN 1224-6646), Nr. 13, Editura *Artes* Iași, 2013, p.97-112.
- Studiul *Ipostaze ale românirii în cântarea bisericească de tradiţie bizantină din Transilvania. Troparul Învierii - glas I* a fost prezentat în cadrul *Simpozionului internaţional de muzicologie bizantină* (Ed. a II-a) *300 DE ANI DE ROMÂNIRE (1713-1913)*, organizat de Universitatea Naţională de Muzică Bucureşti (UNMB) şi Institutul de Istoria Artei *G. Oprescu* al Academiei Române, București, 12 decembrie 2013 și a fost publicat în vol.simpozionului, Editura *Glissando* a UNMB (ISSN 2344 – 6188), 2013, p.206-224.
- *Cântările Sfintei Liturghii în tradiția de strană din sudul Transilvaniei. Răspunsurile Mari ("Sfânt, Sfânt, Sfânt" - Glas V),* (19 p.) studiu prezentat în cadrul *Simpozionului internaţional EUHARISTIE, SPOVEDANIE, MARTIRIU*, organizat de Facultatea de Teologie Ortodoxă a Universităţii Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, 3-6 noiembrie 2014, publicat în vol.II al simpozionului, *A. Muzicologie*, ed.Vasile Stanciu, Adrian Podaru, Editura Renașterea, Cluj-Napoca, 2015 (ISBN 978-606-607-128-4; vol.II ISMN 979-0-9009870-1-3; ISBN 978-606-607-156-7), p.47-62.

B. Cântarea liturgică în Biserica Ortodoxă Română

- Studiul *Autenticitate şi relevanţă în cântarea bisericească românească de origine bizantină din perspectiva documentelor scrise şi a tradiţiei orale înregistrate fonografic* a fost prezentat în cadrul

Simpozionului Internaţional de Bizantinologie “Cercetarea ştiinţifică în artele bizantine. Rolul misionar al artelor bizantine în actualitate”, Iaşi, 27-28 noiembrie 2008 și a fost publicat în „Byzantion Romanicon. Revista de arte bizantine”, vol.8-9, Editura *Artes* Iași, 2012, p.30-45.
- Studiul *Die Gesängbücher in der Rumänischen Orthodoxen Kirche (Cărţile de cântări în Biserica Ortodoxă Română)* a fost prezentat ca referat principal în cadrul celei de a 26-a Conferințe a Asociației Internaționale de Imnologie (IAH - Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie / International Fellowship for Research in Hymnology) cu tema „Die Zukunft des Gesangbuchs” („Viitorul cărților de cântări”), Timișoara 24-29 iulie 2011 și a fost publicat în “IAH (Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie) Bulletin”, Nr.40/2012, Graz-Opole 2012, p.65-93; în limba engleză, cu titlul *Hymnals of the Romanian Orthodox Church*, a fost publicat în ibid. (“IAH / Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie - Bulletin”, Nr.40/2012, Graz-Opole 2012), p.95-121.
- Studiul *Uniformizarea cântării în Biserica Ortodoxă Română* a fost publicat în vol. *Pr.prof.dr.Nicu Moldoveanu la 70 de ani – Volum omagial,* Editura *Basilica*, Bucureşti, 2010, p.134-149.
- Studiul *Probleme actuale ale cântării de origine bizantină în Biserica Ortodoxă Română* a fost prezentat la cel de *Al 13-lea congres internaţional de muzică bizantină*, Iaşi, 22-24 mai 2006 și a fost publicat în "Anuarul academic" 2006/2007 al Facultăţii de Teologie "Andrei Şaguna" a Universităţii “Lucian Blaga” din Sibiu, p.47-59.
- Studiul *Condiţia muzicianului în Biserică, oglindită în corespondenţa lui Timotei Popovici* afost prezentat în cadrul Simpozionului "In memoriam Timotei Popovici", Reşiţa, 10 iunie 2010.
- Studiul *Preocupări de cântare bisericească la Sibiu sub păstorirea Î.P.S.Mitropolit Nicolae Bălan (1920-1955)* a fost publicat *în* în “Revista Teologică” Sibiu, serie nouă, XV (87), nr.3 (iul.-sept.), 2005, p.102-116; a fost republicat în limba engleză cu titlul *Concerns for the Church Music in Sibiu under the Leadeship of Metropolitan Nicolae Bălan (1920-1955),* în “Academic Yearbook” 2011-2012 of the “Andrei Şaguna” Faculty of Orthodox Theology, Sibiu, p.256-273.
- Studiul *Oratoriul “Octoihul de la Sibiu” al Pr.Gheorghe Şoima, un monument muzical al Ortodoxiei transilvănene* a fost prezentat la cel de *Al 14-lea Simpozion internaţional de muzică bizantină*, Sibiu, 5-7 septembrie 2007 și a fost publicat în "Anuarul academic" 2007/2008 al Facultăţii de Teologie "Andrei Şaguna" a Universităţii “Lucian Blaga” din Sibiu, p.152-162.

ALTE LUCRĂRI ALE AUTORULUI:

Cântări bisericeşti (culegere), Sibiu, 1994, 240p.

Cântarea ca teologie (Studii şi articole de teologie a cântării liturgice), Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 1998, 243p. (ISBN 973-9280-84-6).

Cântările Sfintei Liturghii (culegere pentru cor mixt), Sibiu, 1998, 231p.

Teologia cântării liturgice în Biserica Ortodoxă - Aspecte de identitate a cântării liturgice ortodoxe, Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2000, 258p. (ISBN 973-651-058-1).

Cântări religioase, colinde şi lucrări instrumentale, Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2000, 118 p. (ISBN 973-651-171-5).

Aspects homilétiques dans les "Stichera Eothina" de Léon VI le Sage, Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2001, 205p. (ISBN 973-651-283-5).

Elemente de cântare bisericească şi tipic, Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2002, 275p. (ISBN 973-651-447-1).

Lucrări corale religioase şi colinde ale Prof.Vicenţiu Fântână (edit.), Sibiu, 2002, 190p. (ISBN 973-651-487-0).

Cântăreţi bisericeşti din Ardeal, Vol.I *(*Protopopiatele Sibiu, Sălişte), Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2003, 238p. (ISBN 973-651-618-0; ISBN 973-651-619-9) - în colaborare cu Sorin Dobre.

Oralitatea cântării bisericeşti din Ardeal, Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2004, 300p. (ISBN 973-651-778-0).

*Cântăreţi bisericeşti din Ardeal, Vol.II (*Protopopiatele Sibiu, Sălişte, Braşov, Râşnov), Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2004, 221p. (ISBN 973-651-618-0; ISBN 973-651-936-8) - în colaborare cu Pr.Lect.Drd.Sorin Dobre, Prep.Ing.Grecu Corina, Bibliotecar-Arhivist Ing.Streza Iuliana.

Cântăreţi bisericeşti din Ardeal, Vol.III, Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2005, 264p. (ISBN 973-651-618-0; ISBN 973-739-038-5).

Cântarea liturgică ortodoxă din sudul Transilvaniei, Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2007, 464p. (ISBN 978-973-739-518-4) - în colaborare cu Pr.Lect.Drd.Sorin Dobre, Prep.Ing.Grecu Corina, Bibliotecar-Arhivist Ing.Streza Iuliana.

Studii de teologie imnografică, Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu, 2008, 350p. (ISBN 978-973-739-618-1).

Lucrări corale religioase de Pr.Prof.Gheorghe Șoima, edit. în colaborare cu Prof.Grăjdian Cornelia, Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu (ISBN 978-606-12-0040-5), 2010, 115p.

Scrieri de Teologie şi Muzicologie ale Pr.Prof.Gheorghe Șoima, edit. în colaborare cu Prof.Grăjdian Cornelia, Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu (ISBN 978-606-12-0041-2), 2010, 388p.

Simpozionul Naţional de Muzicologie "Preotul Compozitor Gheorghe Şoima (1911-1985)", Sibiu 4 decembrie 2010, Editura Universităţii "Lucian Blaga", Sibiu (ISBN 978-606-12-0042-9), 2010, 294p.

Mici scrieri Bisericeşti şi Culturale, Editura Andreiana, Sibiu, 2010, 208p. (ISBN 978-606-8106-13-7).